

Université de Montréal

LEÏLA SEBBAR. UNE ÉCRIVAINNE À LA RECHERCHE DE SOI.

Par
Wafae Karzazi

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de
l'obtention du grade de Philosophiae Doctor
(Ph.D.) en études françaises

Novembre 2005

© Wafae Karzazi, 2005



PQ

35

U54

2006

V. 006

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des Études supérieures

Cette thèse intitulée :
Leïla Sebbar. Une écrivaine à la recherche de soi.

Présentée par :
Wafae Karzazi

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur :
Andrea Oberhuber

Directeur de recherche :
Josias Semujanga

Membre du jury :
Christiane Ndiaye

Sommaire

J'envisage, dans cette thèse, d'étudier le parcours de Leïla Sebbar, auteure peu connue et peu étudiée. La marginalisation de cette écrivaine semble en fait provenir d'une difficulté à situer l'auteure selon des critères précis d'appartenance et de légitimité dans un champ littéraire précis. Leïla Sebbar est née en 1941 en Algérie d'un mariage mixte entre un Algérien et une Française. Elle s'affirme comme une écrivaine française alors que ses romans et ses témoignages autobiographiques sont une référence constante à ses racines algériennes. Aussi ne trouve-t-elle pas sa place dans le champ littéraire français; elle est reléguée dans l'espace francophone et rangée, par les critiques, parmi les auteurs beurs ou maghrébins. Ce qui la situe en marge des canons littéraires dominants.

Cette thèse se propose d'examiner l'incidence de la dualité culturelle sur les conditions d'énonciation, de production et de réception de son œuvre. Il s'agira d'analyser l'œuvre sans la dissocier des problématiques biographiques, sociales et politiques qui lui sont adjacentes. Je m'appuierai, dans ma démarche, sur les concepts théoriques de la sociologie de la littérature tels que les ont élaborés et développés Pierre Bourdieu et Jacques Dubois.

Ce travail se compose de cinq chapitres. Le premier a pour objectif de circonscrire, par le questionnement des notions de champ, d'habitus, de positions et de prises de positions, le cadre théorique dans lequel se constitue et s'organise la pratique de l'écrivaine. Ce qui contribuera, dans les chapitres suivants, à mettre en lumière la façon dont l'auteure a élaboré sa propre stratégie d'émergence à l'intérieur du champ institutionnel français. Le second chapitre est consacré à une analyse essentiellement biographique de Sebbar. Les troisième et quatrième chapitres, centrés respectivement sur l'expérience féministe et sur le discours romanesque, visent à examiner et à expliciter les motifs qui ont prévalu aux différents engagements sociopolitiques et littéraires de l'auteure. Enfin, le dernier chapitre, axé sur les théories de la réception, tend à démontrer les raisons de la marginalisation institutionnelle de Sebbar.

Mots-clefs : champs littéraires français et francophone; féminisme; immigration; déracinement; quête identitaire; métissage.

Abstract

In this thesis, I propose to study the life and oeuvre of Leïla Sebbar who remains a little-known and studied writer. This marginalization seems to have resulted from the difficulty in properly positioning the author within a clearly defined literary field. She was born in Algeria in 1941, of a Franco-Algerian marriage. This background is reflected in her works, both fictional and non-fictional, for while considering herself a French writer, she refers constantly to her Algerian roots. On the other hand, she does not fit into the French literary canon and is, therefore, relegated to a Francophone tradition and ranked by critics among Beur or Maghrebian writers. This accounts for her limited status outside of the predominant literary canons.

The purpose of this study is to examine the effect of cultural duality on the production and reception of her literary work. The intention, however, is to do so without isolating it from its biographical, social or political determinants. I will rely for my theoretical approach on the sociology of literature as elaborated by Pierre Bourdieu and Jacques Dubois.

This thesis consists of five chapters. The first one seeks to define the scope of the project by questioning such notions as the field, the habitus, the stance and the theoretical framework within which Sebbar operates. This will contribute, in the ensuing chapters, to the discussion of the manner in which the writer has developed her own strategy of emergence from within the French institutional field. The second chapter is essentially devoted to a biographical analysis of Sebbar. The third and fourth chapters, concerned respectively with the feminist experience and the discourse of the novel, seek to investigate the conducive motifs for the different sociopolitical and literary engagements of the author. The final chapter, which is devoted to the theories of reception, aims to account for the reasons behind the institutional marginalization of Sebbar.

Key words: French and Francophone literary fields, feminism, immigration, deracination, quest for identity, hybridity.

Table des matières

Identification du jury	ii
Sommaire	iii
Abstract	iv
Table des matières	v-vi
Liste des abréviations	vii
 Introduction/ Problématique et méthode d'approche	 1
 Chapitre I/ Le cadre théorique	
1.1. Introduction.....	11
1.2. La théorie des champs.....	13
1.3. Les champs littéraires francophones.....	26
 Chapitre II/ Un itinéraire singulier	
2.1. Introduction.....	48
2.2. Parcours de vie.....	51
2.3. Le poids des origines.....	68
2.3.1. L'exil: exclusion et réclusion.....	73
2.3.2. L'enfermement culturel et linguistique.....	81
2.4. Un exil productif.....	99
 Chapitre III/ La double émancipation: Du politique au littéraire	
3.1. Introduction.....	114
3.2. Sebbar, une intellectuelle engagée.....	115
3.3. L'engagement féministe.....	122
3.4. Les écrits féministes.....	137
 Chapitre IV/ Le discours romanesque	
4.1. Introduction.....	172
4.2. Le métissage culturel.....	181
4.3. La fugue.....	194
4.4. La reformulation de l'histoire.....	227
 Chapitre V/ Une écriture de l'entre-deux	
5.1. Introduction.....	271
5.2. L'ambiguïté identitaire.....	271
5.3. Réception critique de l'œuvre.....	275
5.3.1. La réception universitaire.....	290
5.3.2. La réception journalistique.....	306
5.4. Sebbar, une écrivaine féministe, maghrébine ou beure?.....	311
5.4.1. La littérature francophone du Maghreb.....	312
5.4.2. La littérature beure.....	320

Conclusion.....	344
Bibliographie.....	359

Abréviations

Références biographiques

<i>Je ne parle pas</i>	<i>Je ne parle pas la langue de mon père.</i>
Les mères	«Les mères du peuple de mon père, dans la langue de ma mère».
<i>Le corps de mon père</i>	<i>Le corps de mon père dans la langue de ma mère.</i>
Si je ne parle pas	«Si je ne parle pas la langue de mon père»
<i>Lettres parisiennes</i>	<i>Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil.</i>
Si je parle	«Si je parle la langue de ma mère».
<i>À ma mère</i>	<i>À ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère.</i>
<i>Voies de pères</i>	<i>Voies de pères, voies de filles, 15 femmes écrivains parlent de leurs pères.</i>

Entretiens

Tervonen	«Je ne parle pas la langue de mon père».
Raith	«Leïla Sebbar et Christiane Achour/ Dialogue entre les deux rives».
Smati	«Une littérature du croisement».
Hugon	«Leïla Sebbar ou l'exil productif».
Hammoudi	«Rencontres, carrefours, croisements, lisières».

Œuvres

<i>Le fou</i>	<i>Le fou de Shérazade.</i>
<i>J.H.</i>	<i>J.H. cherche âme-sœur.</i>
<i>Les carnets</i>	<i>Les carnets de Shérazade.</i>
<i>Le Chinois</i>	<i>Le Chinois vert d'Afrique.</i>
<i>Parle mon fils</i>	<i>Parle mon fils, parle à ta mère.</i>
<i>Shérazade</i>	<i>Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts.</i>
<i>Fatima</i>	<i>Fatima ou les Algériennes au square.</i>
<i>Le pédophile</i>	<i>Le pédophile et la maman.</i>
<i>On tue</i>	<i>On tue les petites filles.</i>
Mlle Lili	«Mlle Lili ou l'ordre des poupées».
Le mythe du bon nègre	«Le mythe du bon nègre ou l'idéologie coloniale dans la production romanesque du XVIII ^e siècle».

Introduction

Problématique et méthode d'approche

Je me propose, dans cette thèse, d'étudier le parcours de Leïla Sebbar, écrivaine franco-algérienne, née en 1941, en Algérie (où elle a vécu jusqu'à l'âge de dix-sept ans), afin d'examiner l'incidence de la dualité culturelle sur les conditions d'énonciation, de production et de réception de son œuvre.

Comme la majorité des projets académiques, cette recherche a été déterminée par la certitude, peut-être présomptueuse, d'une lacune. En effet, en dépit d'une production riche et multiforme qui révèle des qualités d'écriture indéniables, Leïla Sebbar demeure une auteure peu connue et peu étudiée. De 1974 à nos jours, elle a publié onze romans et récits, quatre recueils de nouvelles, des romans et nouvelles pour adolescents, plusieurs essais, des écrits intimistes, des témoignages autobiographiques et coproduit des albums de photographies. Elle a travaillé comme journaliste et chroniqueuse pour différents journaux (*Histoires d'elles*, *Sans Frontières*, *Libération*), réalisé des émissions culturelles pour la chaîne radiophonique *France Culture*. Cependant, force est de constater la place fort restreinte qui lui est impartie dans les anthologies et les ouvrages de critique littéraire. Une telle mise à l'écart semble en fait provenir d'une difficulté à situer l'auteure selon des critères précis d'appartenance et de légitimité dans un champ littéraire précis. Telle est l'hypothèse qui sous-tend cette recherche. Leïla Sebbar est, en effet, issue d'un mariage mixte entre un Algérien et une Française. Elle s'affirme comme une écrivaine française, de langue, de culture et de

nationalité françaises alors que ses romans et ses témoignages autobiographiques sont une référence constante à ses racines algériennes. Aussi ne trouve-t-elle pas sa place dans le champ littéraire français; elle est reléguée dans l'espace francophone et rangée, par les critiques, parmi les auteurs beurs ou maghrébins. Ce qui la situe en marge des canons littéraires dominants. Pourtant, Sebbar a toujours récusé cette catégorisation sommaire qui procède à la fois de ses origines algériennes, de la thématique de ses fictions mais également de ses déclarations ambiguës. En effet, tout en cherchant à se faire connaître et reconnaître comme écrivaine française, Sebbar, dans ses écrits autobiographiques, persiste à affirmer ses différences intrinsèques par rapport aux écrivains métropolitains, participant ainsi à son isolement.

Il est vrai qu'au cours des quinze dernières années, des articles, des études lui ont été consacrés en France et en Algérie. C'est toutefois très souvent à titre de représentante de la communauté maghrébine immigrée ou de la jeune génération beur que l'on s'intéresse à elle. Elle est, par ailleurs, invariablement renvoyée à ses origines et ses fictions sont généralement lues sous un angle sociologique réducteur, ce qui est une forme subtile d'exclusion sur le plan institutionnel.

Son œuvre a également motivé plusieurs recherches critiques aux États-Unis. Citons, entre autres, les thèses de Laurence Huugue¹, de Rafika Merini², d'Ann Donadey³, ainsi que le volume de la collection «Autour des écrivains

¹ Laurence Huugue. (2001). *Écrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, écriture et identité*. Paris : Publisud.

² Rafika Merini (1999). *Two major francophone women writers, Assia Djebar and Leïla Sebbar. A thematic study of their works*. New York : Peter Lang.

³ Anne Donadey. (1993). *Polyphonic and palimpsestic discourse in the works of Assia Djebar and Leïla Sebbar*. Doctorat. Chicago : Northwestern University.

maghrébins», consacré à Sebbar et réalisé sous la direction de Michel Laronde⁴. Les thèses, de manière générale, laissent de côté les écrits non romanesques pour se focaliser, dans leur majeure partie, sur la trilogie *Shérazade*, abordée dans une optique postcolonialiste et féministe, c'est-à-dire que l'analyse est essentiellement polarisée sur l'expérience vécue d'une adolescente issue de l'immigration maghrébine en France, en quête de son identité. Laurence Huugue, Rafika Merini, Ann Donadey voient ainsi dans la trilogie une entreprise de déconstruction du discours orientaliste et impérialiste ainsi que la négation d'une identité monolithique et l'émergence d'un espace hétérogène, métissé. Quant à l'ouvrage de Michel Laronde, il réunit un choix de textes critiques assez disparates mais regroupés sous trois rubriques : exil, croisement et histoire. Il est nécessaire cependant de se questionner sur la valeur de cette reconnaissance et de se demander si le fait que l'œuvre de Sebbar soit principalement étudiée par les spécialistes en recherches postcoloniales n'a pas pour conséquence de confirmer la marginalité de l'écrivaine et de maintenir le clivage centre/périphérie.

Reste que ces différentes recherches réalisent une évolution incontestable. Elles ont cependant, me semble-t-il, l'inconvénient majeur de ne pas avoir saisi, en ne considérant pas l'œuvre dans son intégralité, les enjeux littéraires et existentiels qui sous-tendent le projet créateur dans sa globalité.

L'objectif de ce travail est de reconstituer la trajectoire de l'écrivaine dans une optique essentiellement littéraire. Il s'agira d'analyser les aspects proprement littéraires de l'œuvre sans les dissocier cependant des éléments biographiques et des préoccupations sociales et politiques qui s'y raccordent en interrogeant la

⁴ Michel Laronde [dir.]. (2003). *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan.

pratique littéraire autant dans son rapport à l'auteur comme individu appartenant à un groupe social, à un contexte, à un mouvement, que dans sa relation à l'institution littéraire.

On ne peut, en effet, aborder l'œuvre en négligeant de tenir compte de ses liens avec l'institution. Sebbar occupe une place à part dans le champ. Sa production, multiforme et complexe, réfère à la fois à la littérature féministe française et aux littératures francophones du Maghreb du fait d'un itinéraire singulier qui a conduit l'auteure du militantisme gauchiste de Mai 68 à l'engagement dans le Mouvement de Libération de la Femme, puis à la dénonciation de la condition de l'immigré maghrébin. L'histoire, le politique, le social et le littéraire sont ainsi étroitement imbriqués dans une trajectoire et une pratique qui sont le produit d'épisodes marquants de l'histoire de la France et de l'Algérie. Il s'agira de démontrer que cette spécificité au sein de l'institution tient à l'inscription dans l'œuvre d'une problématique liée au métissage et à l'ambivalence culturelle qui caractérisent l'écriture de Sebbar. En effet, issue d'une double culture, Sebbar affiche souvent une attitude ambiguë envers son héritage ethnique, linguistique et culturel. Ses écrits reflètent la situation inconfortable dans laquelle elle se trouve.

Cette mise en évidence s'avère d'autant plus nécessaire que les critiques ont très souvent tendance à réduire l'œuvre de Sebbar à sa production romanesque et à ignorer le reste de l'œuvre sans tenir compte du fait que celle-ci, dans son ensemble, révèle les mêmes préoccupations, la même quête de soi à travers des engagements successifs et des modes de création différents. Sebbar a commencé

sa carrière d'écrivaine comme essayiste littéraire et sociologue puis journaliste avant de finir par se consacrer exclusivement à la fiction romanesque. Il s'avère, par conséquent, extrêmement utile de reconstituer son itinéraire personnel et professionnel, de s'interroger sur son évolution et sur les circonstances qui l'ont portée à passer de l'essai au roman. Cette mutation traduit-elle le besoin de s'exprimer en toute liberté par le biais d'une démarche qui autorise un épanchement plus grand ou le désir de se réaliser, de se dépasser par le biais d'une création véritablement esthétique? Sebbar représente le type même de l'intellectuel qui refuse de se confiner dans un espace donné; et l'intérêt de son parcours littéraire tient justement à sa transgression des limites d'un champ précis et à sa circulation et son inscription dans différentes sphères culturelles et sociales.

Sebbar se définit comme une écrivaine en exil. La notion d'exil est primordiale chez l'auteure. Elle est à la source de l'écriture romanesque et autobiographique. Parallèlement à l'essai et au roman, Sebbar a beaucoup écrit sur elle-même, sur sa situation de métisse à cheval sur deux pays, deux cultures, sur la conscience exacerbée de l'exil que ne parviennent à combler ni les souvenirs de la terre natale, ni son ancrage socio-économique actuel en pays maternel. Se sentant doublement étrangère, à la France comme à l'Algérie, elle considère l'écriture comme le territoire qu'elle s'est elle-même forgé, «le lieu privilégié, la terre d'élection et d'adoption»⁵. Prisonnière de sa double appartenance, elle consacre son œuvre romanesque aux individus qui, du fait de l'immigration, se retrouvent déchirés entre deux espaces géographiques et

⁵ Monique Hugon. (1986). «Leïla Sebbar ou l'exil productif». *Notre librairie* 84. 35.

culturels et exposés à la violence et au racisme. Son expérience personnelle jointe à sa profession de journaliste a certainement amplement participé à l'ouverture de son œuvre sur la réalité de la France contemporaine.

Partant du principe que l'œuvre littéraire, envisagée sous l'angle de sa production comme de sa réception, s'élabore dans l'interaction du littéraire et du social, je m'appuierai, dans ma démarche, sur les concepts théoriques de la sociologie de la littérature, tels que les ont élaborés et développés Pierre Bourdieu⁶ et Jacques Dubois⁷. La sociologie de la littérature est une interrogation sur le fait littéraire comme fait de société et donc une étude de l'œuvre considérée comme objet social et comme un lieu de pratiques spécifiques, subordonnées, sur les plans de la production et de la réception, à la loi de l'offre et de la demande. À ce sujet Paul Dirkx souligne avec justesse que :

[] l'œuvre littéraire implique un émetteur (avec une histoire singulière, notamment au sein du monde littéraire), un ensemble de formes socialement constituées (des mots et de leur agencement jusqu'aux "lois" d'un genre), des canaux de transmission (éditoriaux, etc.) et un récepteur (imaginaire et réel).⁸

Il rappelle également que l'objectif de cette science complexe et multidisciplinaire, à cheval sur le littéraire et le social, consiste à étudier le fait littéraire non plus comme une entité autonome et détachée de toute contingence, mais comme un produit déterminé par des facteurs politiques, institutionnels,

⁶ Pierre Bourdieu. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Minuit; (1980). *Questions de sociologie*. Paris : Minuit; (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil; (1994). *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil;

⁷ Jacques Dubois. (1978). *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Paris : Nathan.

⁸ Paul Dirkx. (2000). *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin. 5.

sociaux, économiques. La fonction de la sociologie de la littérature est ainsi de :

[] analyser les rapports complexes et mouvants entre l'auteur, ses textes et son univers social, en sortant, tout comme d'autres approches textuelles, de l'illusion fallacieuse de l'explication de texte. [...]. Plus précisément, elle cherche à articuler les rapports entre auteur, texte et société pour mieux comprendre pourquoi tel texte a pris telle forme (générique, narrative, stylistique, etc.) parmi une infinité d'autres formes possibles.⁹

Il s'agit donc de voir comment l'œuvre est fondamentalement le produit d'une ou de logique (s) sociale (s) pour ainsi démontrer qu'elle n'est pas seulement document, reflet du réel ou encore expression d'un imaginaire spécifique, mais qu'elle reproduit ou permet de retracer, à travers des pratiques, des représentations, un style, des prises en compte particulières à un auteur, des comportements collectifs et individuels dans un environnement et à une époque donnés. Le texte littéraire prend sens en fonction de processus socio-historiques qui le façonnent de l'extérieur et de l'intérieur. Histoire et influences, formations idéologiques, psychologie de l'écrivain, éditions et circuits de la réception concourent à la mise en lumière de la spécificité de toute écriture littéraire. L'explication de l'œuvre implique en fait un travail qui combine sociologie du texte, sociologie de l'auteur et sociologie du champ littéraire. La littérature étant à la fois institution et œuvre, il s'agit d'étudier l'homologie entre les usages et les pratiques institutionnelles (statut social et idéologique de l'écrivain, modes de diffusion, de réception) et l'œuvre réalisée par l'auteur. Comprendre et interpréter l'œuvre de Sebbar stipule donc de ne pas la dissocier du parcours et des expériences de vie de l'auteure car, comme l'affirment les sociologues de la

⁹ Paul Dirkx. *Sociologie de la littérature*. Op. cit. 13.

littérature, une œuvre n'acquiert sa pleine signification que si elle est reliée, rapportée à une existence, une pratique et un contexte socio-historique.

Une analyse sociologique méthodique suppose de reconstituer d'abord le champ littéraire comme «univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation»¹⁰, avant d'élaborer la trajectoire sociale et la position de l'écrivain à l'intérieur de ce même champ :

il faut se demander non point comment tel écrivain est venu à être ce qu'il a été [...], mais comment, étant donné son origine sociale et les propriétés socialement constituées qu'il lui devait, il a pu occuper ou, en certains cas, produire les positions déjà faites ou à faire qu'offrait un état déterminé du champ littéraire (etc.) et donner ainsi une expression plus ou moins complète et cohérente des prises de position qui étaient inscrites à l'état potentiel dans ces positions...¹¹

Il faut par conséquent démontrer que l'œuvre procède d'une idéologie de groupe (histoire, société) dont elle tire sa propre dynamique signifiante et qu'elle est constituée à partir de discours préexistants qui déterminent la création. L'objectif est d'étudier la façon dont cette idéologie est retravaillée et recrée selon le style propre à l'auteur, de tenter de déchiffrer la face cachée du texte, c'est-à-dire ce rapport auteur-texte qui fonde la spécificité d'une écriture donnée. Il s'agit aussi de montrer ce qui sous-tend la création artistique et prouver que ce qui est inscrit dans les structures de l'œuvre, c'est le rapport particulier d'un individu, l'écrivain, au monde.

En ce sens, l'analyse biographique, bien qu'une telle connaissance soit nécessairement fragmentaire, superficielle et arbitraire, est susceptible d'apporter

¹⁰ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op.cit. 298.

¹¹ Idem. 299.

des éclaircissements intéressants, d'autant plus que le propos littéraire sebbarien paraît inextricablement lié à la situation personnelle de l'écrivaine et à l'ensemble des enjeux et des discours culturels, politiques et sociaux de l'époque. Un certain nombre de questions appellent des réponses : 1- Pourquoi Sebbar est-elle une auteure marginalisée? 2- Quelle a été l'incidence de la double culture sur sa vie et sur son œuvre? 3- Comment expliquer les différents engagements de l'écrivaine ? Expriment-ils un parcours littéraire fragmentaire ou continu? 4- Que révèle l'œuvre de l'auteure? Je tenterai, grâce à ces questions, de trouver une réponse qui nous éclairerait à la fois sur le contexte socio-historique propre à un groupe ou une communauté spécifiques, les conditions de la création et de la production artistiques et un vécu et un itinéraire singuliers. Ce qui me permettra de saisir la trajectoire de Sebbar dans son mouvement, dans son évolution et de trouver une signification aux choix, actions, engagements successifs dans leur hétérogénéité, leurs contradictions et leur cohérence ou incohérence apparentes.

Ce travail se compose de cinq chapitres. Le premier a pour objectif de circonscrire, par le questionnement des notions de champ, d'habitus, de positions et de prises de positions, le cadre théorique qui permet d'analyser le contexte dans lequel se constitue et s'organise la pratique de l'écrivaine. Ce qui contribuera, dans les chapitres suivants, à mettre en lumière la façon dont l'auteure a élaboré sa propre stratégie d'émergence à l'intérieur du champ institutionnel français qui, fondé sur la triade nation-langue-littérature, repousse à la périphérie les écrivains qui ne répondent pas aux canons du centre. Le second chapitre est consacré à une analyse essentiellement biographique de Sebbar. L'étude du parcours de vie de

l'auteure me semble, en effet, fondamentale pour la compréhension des soubassements et du fonctionnement de l'œuvre. Les troisième et quatrième chapitres, centrés respectivement sur l'expérience féministe et sur le discours romanesque, visent à examiner et à expliciter les motifs qui ont prévalu aux différents engagements sociopolitiques et littéraires de l'auteure. Enfin, le dernier chapitre, axé sur les théories de la réception, tend à démontrer les raisons de la marginalisation institutionnelle de Sebbar.

Chapitre I

Le cadre théorique

1.1. Introduction

De nombreuses théories permettent d'approcher les œuvres littéraires. Dans cette thèse, ma démarche vise à démontrer que l'œuvre de Sebbar procède d'un ensemble de conditions socio-historiques de production et de réception, en recourant aux notions de champ et d'institution, telles que développées respectivement par Pierre Bourdieu et Jacques Dubois. Ces notions s'avèrent particulièrement pertinentes pour ma recherche, dans la mesure où elles concourent à mettre en évidence la relation entre les œuvres et l'espace social qui les produit et les reçoit.

Les concepts de champ et d'institution ont souvent donné lieu à une certaine confusion dans leur utilisation. Cependant, si tous les deux permettent de considérer le fait littéraire en tant qu'objet social, ils se différencient par quelques aspects qu'il convient de spécifier. Si Bourdieu définit le champ comme un univers social particulier et complexe, caractérisé par les luttes et les rivalités opposant des individus ou des institutions cherchant à occuper des positions dominantes et comme l'espace où se construit la valeur des œuvres, c'est à Jacques Dubois que l'on doit la notion d'institution. Celui-ci voit, en effet, le champ comme un lieu institutionnel et affirme que la littérature, en tant que lieu de pratiques spécifiques, est un "appareil" idéologique d'État qui ne se réduit pas à la seule production textuelle et ses auteurs. Elle possède une base historique et

sociale et doit être analysée dans sa relation avec les idées, la vision du monde, les positions d'une classe ou d'un groupe social qui «détermine la forme et le contenu des œuvres en fonction de ses intérêts particuliers.»¹

Dans *L'institution de la littérature*, qui reprend en les redéfinissant, en les réinterprétant et en les enrichissant, les concepts de Bourdieu, mais qui s'inspire également des travaux de Barthes, de Sartre et d'Escarpit, Dubois explique l'emploi du terme «institution». Il la considère comme un mode d'organisation d'un espace particulier d'activités et de pratiques auxquelles elle impose un système de normes et de valeurs. Appareil socialisé et socialisateur (en relation étroite avec une structure sociale hiérarchisée, née de facteurs historiques déterminants), l'institution est le «lieu de domination et de subordination idéologique»². Dubois récuse l'emploi du mot «champ» littéraire qui, selon lui, isole quelque peu ce dernier du champ social général en faisant du facteur social «un lieu quelque peu abstrait»³, alors que «ce qu'il faut poser en premier, c'est que l'institutionnalisation de la littérature correspond à un nouveau mode de production et de consommation propre au système capitaliste et bourgeois.»⁴ En fait, la notion d'«institution» est très proche de celle du champ bourdieusien mais insiste davantage sur les aspects organisationnels (éditeurs, marchés littéraires, distributeurs, instances de consécration et de légitimation,...). Je me servirai de manière complémentaire de ces deux approches pour tenter de circonscrire le cadre théorique dans lequel s'exerce la pratique de l'écrivaine Leïla Sebbar.

¹ Jacques Dubois. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Op. cit. 14.

² Idem. 38.

³ Idem.

⁴ Idem. 39.

La nature de mon sujet me conduira également à analyser la notion de champ dans ses relations avec le fait littéraire francophone en m'inspirant essentiellement des travaux de Pierre Halen⁵, de François Paré⁶, de Dominique Combe⁷, de Michel Beniamino⁸ et de Jean-Marie Grassin⁹.

1.2. La théorie des champs

La théorie des champs, telle que définie d'une part par Pierre Bourdieu dans les différentes recherches menées depuis les années soixante-dix, reprises, révisées et perfectionnées dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*¹⁰, et d'autre part par Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie du roman*¹¹, permet de penser le fait littéraire dans sa spécificité et d'analyser l'homologie qui existe entre l'œuvre et l'univers social afin de démontrer l'influence des déterminismes socio-historiques sur la pratique littéraire. Les deux théoriciens brisent ainsi le mythe de l'œuvre transcendante et de la toute puissance du génie créateur pour montrer que toute entreprise littéraire et artistique est déterminée socialement et se prête par conséquent à une analyse sociologique rationnelle qui seule permet de la comprendre et de l'interpréter

⁵ Pierre Halen. (2001). «Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone». *Études françaises* 37- 2. 13-31.

⁶ François Paré. (1992). *Les littératures de l'exiguïté*. Hearst : Le Nordir.

⁷ Dominique Combe (1995). *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.

⁸ Michel Beniamino. (1999). *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris : L'Harmattan.

⁹ Jean-Marie Grassin. (2001). «Épistémologie des études francophones». Dans David Mendelson [dir.]. *Émergence des francophonies*. Presses universitaires de Limoges. 23-33.

¹⁰ Pierre Bourdieu. Op. cit.

¹¹ Jacques Dubois. Op. cit.

convenablement, c'est-à-dire de manière scientifique. Cette hypothèse va les conduire à mettre en évidence la logique à laquelle souscrivent les écrivains et les institutions littéraires, c'est-à-dire les conditions sociales de production et de réception qui rendent l'œuvre intelligible et ce, par la mise en relation (dans leur interaction) des différentes positions qui occupent le champ littéraire et prises de position également saisies dans leurs interrelations (sans pour autant nier la spécificité de l'écrivain). Bourdieu affirme :

En réalité, comprendre la genèse sociale du champ littéraire, de la croyance qui le soutient, du jeu de langage qui s'y joue, des intérêts et des enjeux matériels ou symboliques qui s'y engendrent, ce n'est pas sacrifier au plaisir de réduire ou de détruire.¹²

De son côté, Damien Grawez, tout en alléguant que :

[] il n'existe toujours pas, à l'heure présente, de synthèse complète et critique offrant à l'historien ou au sociologue de la littérature un aperçu systématique de la théorie du champ littéraire, prise pour elle-même et dans son intégralité¹³,

confirme que l'apport majeur de cette théorie est d'avoir cherché à concilier, à coordonner, de façon égale, les réflexions sur les deux versants – externe et interne – d'une œuvre littéraire.

C'est Bourdieu qui, le premier, va s'efforcer de faire de la sociologie de la littérature «la science rigoureuse des œuvres culturelles»¹⁴, en dégagant la pensée sociologique des présupposés hérités de la tradition philosophique et littéraire qui la gardaient prisonnière par la mise en évidence de l'inanité de

¹² Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 14-15.

¹³ Damien Grawez. (1992). «Théorie des champs, entre histoire et sociologie». *Recherches sociologiques*. Vol XXIII-1. 18.

¹⁴ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 260.

l'opposition individu/société comme entités distinctes, et en développant les notions de champ et d'habitus.

La théorie du champ vise à démontrer la façon dont le champ littéraire français s'est organisé au 19ème siècle comme «monde à part, soumis à ses propres lois»¹⁵, ainsi que les stratégies de conquête adoptées par les écrivains pour s'imposer. Bourdieu définit le champ littéraire comme un espace clos, relativement autonome, de relations objectives – c'est-à-dire un lieu d'interactions visibles et invisibles qui lient les différents agents (individus, groupes ou institutions) engagés intellectuellement – entre des positions qui se situent et se définissent les unes par rapport aux autres et qui sont en situation de rivalité et de concurrence. Engagés dans le champ, ces agents s'affrontent avec des méthodes et des objectifs différenciés selon la position qu'ils occupent. Ainsi compris, tout champ est d'abord un système structuré de positions. Les positions des agents se déterminent par l'importance et la composition du capital qu'ils détiennent et qui est inégalement réparti. Ce capital, légué par héritage, peut aussi bien être économique (biens matériels, revenus, patrimoine), que culturel (aptitudes intellectuelles transmises par la famille ou par l'institution scolaire), social et/ou symbolique. La notion de *capital symbolique* est fondamentale dans la sociologie de Bourdieu. Elle désigne l'ascendant et la prépondérance qu'accordent à un agent la reconnaissance et la détention des trois autres formes de capital.

Aux différentes positions répondent des prises de position analogues (œuvres, actes ou discours manifestes). Les prises de position sont des stratégies de lutte visant à s'approprier ou à subvertir, en fonction de la position de l'agent,

¹⁵ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 76.

de ses intérêts et de son habitus, des références, des méthodes, des concepts, des idées,...ou en fonction également de l'espace des possibilités disponibles qui détermine l'espace des prises de position possibles. Une telle dimension oriente ainsi l'évolution du champ comme le précise Bourdieu :

Le rapport subjectif qu'un écrivain (etc.) entretient à chaque moment avec l'espace des possibles dépend très fortement des possibles qui lui sont statutairement accordés à ce moment, et aussi de son habitus qui s'est originairement constitué dans une position impliquant elle-même un certain droit aux possibles.¹⁶

Tel espace détermine telle prise de position littéraire (c'est-à-dire telle ou telle forme de création) ou politique. Les prises de position sont l'aboutissement et l'enjeu d'une lutte incessante, d'une compétition pour la délimitation, la détermination et l'imposition des critères de perception.

Toute prise de position n'a de sens que par rapport aux prises de position «coexistantes, auxquelles elle est objectivement référée et qui la déterminent en la délimitant.»¹⁷ Son sens et sa valeur sont donc étroitement dépendants de tout bouleversement susceptible d'affecter le champ, en particulier les pratiques de production et les conditions de réception.

Entre les positions et les prises de position s'entremet l'espace des possibles (possibilités objectives offertes, options stylistiques ou thématiques à explorer, antinomies à surpasser, et même scissions à perpétrer) qui opère comme révélateur des dispositions. L'espace des possibles constitue «l'univers des problèmes, des références, des repères intellectuels, des concepts en – isme, bref tout un système de coordonnées qu'il faut avoir en tête [...] pour être dans le

¹⁶ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 362.

¹⁷ Idem. 324.

jeu.»¹⁸ Il détermine «l'espace de ce qui est possible, concevable, dans les limites d'un certain champ»¹⁹. Ces contraintes peuvent cependant être contournées, contestées par des stratégies aptes à révolutionner les limites et les repères normatifs grâce à la marge objective de liberté qu'offre la structure du champ. La subversion ne peut se produire qu'à la seule condition pour tout entrant de maîtriser et de respecter des règles particulières de conduite et d'expression. La logique du champ vise d'ailleurs à distinguer et à consacrer des écarts inscrits dans la continuité du champ. Toute innovation, audace, tout dépassement existe déjà dans le champ à l'état virtuel. Bourdieu met fin, par sa théorie, au mythe de la liberté souveraine du créateur. L'idée est également reprise par Pascal Durant :

L'écrivain, l'artiste, le philosophe ou l'universitaire empruntant telle filière, posant tel engagement, prenant telle option, actualise par ses choix ce que son champ d'appartenance lui dicte en fonction des possibles qu'il lui offre et des marges de manœuvre que son capital social lui réserve.²⁰

Tout bouleversement est presque toujours le fait de nouveaux venus qui, exclus du processus de légitimation, tendent à se singulariser, c'est-à-dire à «occuper une position distincte et distinctive»²¹ en introduisant et en imposant dans le champ des «modes de pensée et d'expression nouveaux, en rupture avec les modes de pensée en vigueur.»²² Ces écarts sont à la source de la dynamique du champ et de son évolution.

¹⁸ Pierre Bourdieu. (1994). *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil. 61.

¹⁹ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 328.

²⁰ Pascal Durant. (2001). «Introduction à une sociologie des champs symboliques». Dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen [dir.]. *Les champs littéraires africains*. Paris : Karthala. 25.

²¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p.333.

²² Idem.

Opérant un travail d'éclaircissement des concepts qu'il utilise le plus, Bourdieu explique que l'écrivain est un agent, c'est-à-dire un être social dont les positions, dispositions et prises de position découlent de la relation qu'entretiennent les déterminismes sociaux (champs sociaux) et les dispositions (habitus) inscrites dans le corps même de l'agent. Toute prise de position procède, affirme Bourdieu, d'une «relation inconsciente entre un habitus et un champ.»²³ Chaque agent se construit sa propre perception de l'espace des positions et des trajectoires possibles selon ses dispositions ou habitus. L'habitus est un concept-clé de la sociologie de Bourdieu qui le définit comme une forme de capital social : «L'habitus, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital.»²⁴

Selon Bourdieu, l'habitus est un système de dispositions intérieures, inscrites dans le corps, permanentes et transformables. Il représente, exprime une façon de penser, de se comporter, de percevoir le monde et constitue un ensemble de pratiques, de manières d'être, de goûts résultant de caractéristiques propres à un groupe, un individu. Il contribue à distinguer une personne d'une autre, un groupe social d'un autre et se vit comme une seconde nature. C'est une manière d'être construite à partir de situations sociales d'existence qui la conditionnent, qui conduit l'individu à entreprendre et à se mouvoir, se positionner par des ajustements, des adaptations pouvant être effectuées de manière objective.

²³ Pierre Bourdieu. (1980). *Questions de sociologie*. Paris : Minuit. 119.

²⁴ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 252.

Bourdieu le présente en ces termes :

Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées disposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principe générateur et organisateur de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement 'réglées' et 'régulières' sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre.²⁵

Le sociologue rend ainsi manifeste la dépendance de l'être à des conduites propres à son groupe d'appartenance. Il insiste également sur le fait que les actes les plus apparemment individualisés ne relèvent pas du libre arbitre mais procèdent, dans une large mesure, d'un conditionnement social. La sociologie de Bourdieu fonde ainsi les comportements personnels et collectifs sur l'*habitus* qui, lui-même, s'élabore dans l'histoire personnelle et collective.

Si, en définitive, la théorie de Bourdieu a le mérite de mettre en lumière, et de façon tangible, l'interdépendance de l'individuel et du collectif, elle suscite également des interrogations. En effet, la notion d'*habitus* semble stipuler que tout comportement est absolument prévisible et que, confronté à des conjonctures difficiles, l'agent se conduit de façon mécanique en ajustant les schèmes qu'il a inconsciemment intériorisés. Ce qui tend à suggérer l'inclusion, dans la notion, de déterminisme. En fait, tout au long de sa réflexion et de ses travaux, Bourdieu a particulièrement insisté sur l'importance des facteurs de changement et de transformation qui seuls permettent aux différents champs de fonctionner, de se

²⁵ Pierre Bourdieu. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Minuit. 88-89.

régénérer de façon productive et de se redéfinir. Bourdieu conçoit le champ comme un espace de pratiques spatialement et temporellement structurées, mais de manière non fataliste puisque c'est en même temps un espace de possibilités permettant la mise en œuvre de nouvelles pratiques et donc en restructuration constante. Ce sont les agents qui, par l'usage, au sein du champ, de stratégies diverses (dépendant à la fois de l'habitus et des différentes formes de capital), conduisent à en redéfinir les frontières.

Ces notions d'habitus, de positions, prises de position, espace des possibles sont fondamentales. Les appliquer à la littérature revient à exposer la façon dont se réalise, dans les pratiques, un ajustement entre des dispositions à raisonner, spéculer et agir, révélatrices de l'incorporation d'une éducation et de processus de conditionnement spécifiques, les représentations sociales et les configurations et déterminations du champ.

Bourdieu a particulièrement insisté sur l'importance du principe d'autonomie dans la constitution du champ littéraire en démontrant que celui-ci possède sa propre logique interne, c'est-à-dire des règles de jeu spécifiques. Dans *Les règles de l'art*, le sociologue, analysant la genèse du champ littéraire français, situe l'autonomisation de ce dernier vers le milieu du 19ème siècle, suite à l'avènement d'un corps de producteurs qui, détenteurs légitimes du droit de consécration, interviennent de façon déterminante dans le processus rituel de reconnaissance et de valorisation des œuvres littéraires et artistiques.

Il explique que la révolution industrielle, qui consacre l'arrivée de la bourgeoisie au pouvoir et l'instauration d'une industrie culturelle avec la

libéralisation du marché du livre, le développement de l'enseignement et, partant, la constitution d'un véritable marché des biens symboliques lié à l'accroissement d'un public de consommateurs aux goûts variés, va favoriser la professionnalisation des différentes catégories de producteurs (écrivains, éditeurs, critiques) qui se dotent de leurs propres règles de travail et de fonctionnement, ainsi que la multiplication et la spécialisation des instances de consécration et de diffusion. Ainsi se mettent en place des pratiques spécifiques et des instances de légitimation qui vont structurer le champ.

Bourdieu souligne que jusque-là, les artistes étaient soumis au pouvoir matériel de nouveaux parvenus (industriels, commerçants, hommes d'affaires, spéculateurs, banquiers,...), détenteurs du pouvoir économique et politique, qu'ils se voyaient obligés de courtiser pour bénéficier de leur protection et de leurs faveurs symboliques (distinctions honorifiques, fréquentation de la Cour et des salons) et/ou matérielles (pensions, postes rémunérés), et qui, du fait d'une emprise et d'une influence considérables sur les champs littéraire et artistique et de leur mainmise sur la presse, possédaient le pouvoir de juger et de légitimer.

L'afflux de jeunes gens issus de la petite bourgeoisie provinciale ou du prolétariat urbain, dépourvus de capital économique et social, mais désireux d'intégrer le monde de l'art et de la littérature jusque-là réservé à la noblesse ou à la bourgeoisie parisienne, aboutit à l'émergence d'un nouveau style de vie fantaisiste et subversif : la bohème. Celle-ci jouera un rôle considérable dans le processus d'autonomisation des champs littéraire et artistique, alors étroitement dépendants du champ politique.

La scission est imputable au dédain et à l'aversion que ressentent certains écrivains pour une bourgeoisie qui tend à imposer «une définition dégradée et dégradante»²⁶ de la littérature. Ce qui est reproché à la bourgeoisie, c'est sa tendance à s'approprier les appareils de légitimation et à promouvoir des artistes et des écrivains moyens mais ardents défenseurs de l'ordre établi, chantres de l'art bourgeois et d'une littérature moralisante au réalisme vulgaire, qui se voient ainsi récompensés pour leur soumission aux puissants. La dénonciation de l'opportunisme s'accompagne de la revendication de structures de légitimation indépendantes, fonctionnant hors toute compromission avec les tenants du pouvoir et les valeurs dominantes.

Rompant donc avec les contraintes de l'idéologie bourgeoise et la subordination à un public, à une classe donnée, la littérature va dès lors élaborer ses propres lois, ses propres normes esthétiques. L'écrivain est désormais un intellectuel qui «intervient dans les luttes politiques au nom d'un savoir spécifique» mais «sur le mode ludique et fictionnel» et en «valorisant le travail de la forme et du langage.»²⁷ Il écrit dorénavant pour ses pairs, qui sont également ses rivaux, et pour un public d'initiés, seul apte à le consacrer et à le légitimer. L'autonomisation du champ conduit ainsi l'écrivain à s'exclure de la structure socio-économique, manifestant ainsi son rejet du caractère mercantile que peuvent revêtir les pratiques culturelles. Il va exprimer ce refus à travers des pratiques diversifiées et des formes constamment remaniées.

²⁶ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 90.

²⁷ Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Op. cit. 58.

Cette révolution symbolique aboutit à l'apparition d'une figure nouvelle, celle de l'artiste pur, que ses exigences éthiques et esthétiques et son aversion affichée des honneurs et du succès temporel écartent des lois du marché puisqu'à la recherche d'une consécration plus symbolique (reconnaissance de sa propre valeur) que matérielle. Le jugement des pairs prend le pas sur le succès commercial. De ce fait, et en fonction de l'importance des profits économiques et/ou symboliques espérés, le champ après s'être autonomisé, se divise selon deux sous-champs (Bourdieu) ou sphères (Dubois), distincts et antagoniques, mais complémentaires et hiérarchisés : le sous-champ de la production restreinte, celle de la littérature cultivée, destinée aux pairs, sphère autonome et fermée, dominante au sein du système littéraire, dédaignant les profits économiques et les compromissions, dotée d'une logique interne rigoureuse et de ses propres critères de valeur et d'évaluation, où prévaut essentiellement la valeur esthétique et symbolique des produits mis en circulation; à l'opposé, le sous-champ de la grande production destinée aux profanes, où l'accent est mis, contrairement à la littérature lettrée, sur le succès commercial et la rentabilité, et qui ne jouit ni de la légitimité ni de la reconnaissance. Jacques Dubois atteste que :

[] il existe un rapport étroit entre l'investissement de certains agents, dans une pratique littéraire particulière [...], l'origine sociale et la dotation culturelle de ces agents et, en dernier lieu, les chances objectives de carrière et de réussite dans le champ institutionnel.²⁸

Chaque écrivain élabore donc sa propre stratégie d'émergence en fonction de son origine sociale, de son capital et de ses chances objectives de carrière et de réussite dans le champ institutionnel. D'un autre côté, l'activité littéraire en

²⁸ Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Op. cit. 49.

France s'organise autour d'un centre institutionnel qui définit la légitimité des pratiques au moyen de normes spécifiques de sélection et de promotion et détermine la valeur de l'œuvre d'art. Ainsi, la pratique d'écriture est un acte à la fois individuel (sur le plan de la création) et collectif (sur le plan de la diffusion), dans la mesure où plusieurs institutions et appareils « agissent de manière indirecte sur la production générale. »²⁹ Jacques Dubois note ainsi que :

[] le produit littéraire se constitue dans l'interaction de plusieurs instances. Par instance, on entendra un rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre. Toute instance peut être considérée comme un lieu de lutte pour le pouvoir.³⁰

La valeur de l'œuvre est, par conséquent, déterminée par les agents et par diverses instances légitimantes, hiérarchisées et en luttes constantes, dotées, de façon inégale, d'une autorité symbolique et dont l'action interactive dans le processus d'élaboration littéraire est déterminante. Ce sont, en effet, de telles instances qui élaborent, fixent les critères de classement et les règles gérant l'ensemble de la production littéraire. Ces règles, en octroyant reconnaissance et consécration, garantissent la légitimité du jugement et la circulation des œuvres : écoles, salons, revues, critiques, académies. Dubois, tout en rappelant que « tout discours a besoin pour exister d'un métadiscours qui lui apporte la reconnaissance »³¹, démontre que la constitution, au 19^{ème} siècle d'une critique spécialisée est un autre facteur de structuration du champ. Le critique institutionnel effectue un travail d'interprétation plus que de jugement. Les

²⁹ Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Op. cit. 82.

³⁰ Idem.

³¹ Idem. 95.

académies émettent des verdicts sélectifs, dispensant récompenses et consécration. Quant à l'école, comme lieu d'enseignement de pratiques littéraires spécifiques, elle joue un rôle considérable dans la transmission de ce que le système considère comme étant "La Littérature".

La notion de champ a ceci d'intéressant qu'elle met fin, du fait qu'elle implique une exigence d'objectivation, d'une part à la sacralisation du fait littéraire comme entité autonome et détachée de toute contingence, et d'autre part à la théorie implicite du reflet véhiculée par les historiens de la littérature. Elle laisse cependant des problématiques en suspens et le chercheur, surtout en littératures francophones, aux prises avec des questions auxquelles il ne trouve pas vraiment de réponse. Le concept de champ a été défini par rapport à un espace littéraire précis qui est celui de la France et qui est divisé entre un sous-champ de production restreinte, orienté vers la recherche esthétique pure, matériellement désintéressé et fondé sur les notions d'autonomie, de profit symbolique et la consécration des pairs, et un sous-champ de grande production, mu par la logique économique et la recherche du succès matériel, subordonné au succès commercial et mondain et à la réussite temporelle et, par conséquent, symboliquement rejeté et dénigré. Cette catégorisation est-elle aussi pertinente de nos jours? De plus, de quelle façon sont déterminés les critères de la reconnaissance des pairs eux-mêmes en lutte constante pour la consécration? Comment peuvent-ils distinguer de façon objective l'artiste raté de l'artiste incompris? Comment sont définies les conditions de l'appartenance à un champ donné? Sur quels arguments se basent les critiques pour décider du statut

véritable de l'écrivain à l'intérieur du champ et décréter son intégration ou son rejet? Les critères de légitimité, supposés limiter de façon rigoureuse l'accès au champ, sont-ils aussi objectifs en pratique qu'en théorie? Il ressort de ces interrogations la certitude, comme l'avoue Bourdieu lui-même,

[] qu'il n'est pas de définition universelle de l'écrivain et que l'analyse ne rencontre jamais que des définitions correspondant à un état de la lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain.³²

Toutefois, l'apport essentiel de Bourdieu est d'avoir permis la mise en évidence des conditions d'émergence et d'autonomisation du champ artistique et l'existence d'une logique sociale qui détermine telle ou telle forme de création, ainsi que d'avoir éclairé la configuration et l'interaction des différents champs qui composent l'espace social. Il s'agit alors à ce stade de voir comment la notion de champ peut conduire à une meilleure connaissance du fait littéraire francophone.

II- Les champs littéraires francophones

On remarque, depuis une quinzaine d'années environ, le recours fréquent des chercheurs en littératures francophones à la théorie bourdieusienne du champ littéraire. Pierre Halen, Paul Aron, Bernard Mouralis, François Paré, Michel Beniamino, entre autres, se sont ainsi attachés à définir le fait littéraire francophone par rapport au champ littéraire français et à éclairer, à partir des notions centre/périphérie, les mécanismes très concrets (matériels autant que symboliques) qui président à la production et à la légitimation d'une littérature

³² Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 311.

institutionnellement reconnue. Ils ont également tenté de retracer les origines de la détermination historique du statut dominé des littératures francophones.

Les littératures francophones posent le problème de leur situation et de leur réception dans le champ institutionnel. Reléguées à la périphérie du champ littéraire français, maintenues dans les marges de la Littérature, celle des œuvres «érigées comme modèles canoniques et comme discours génésiques»³³, elles ont un statut pour le moins ambigu. Produites par des écrivains étrangers à la métropole, elles sont publiées majoritairement en France, destinées en grande partie à un public français et dépendent des instances hexagonales qui seules détiennent les critères de légitimation et de consécration. Paul Aron, dans *Les champs littéraires francophones*, souligne que :

Le centre est ce qui définit la légitimité des pratiques. Il correspond, pour la littérature française, à Paris, où se concentrent maisons d'édition, lieux de reconnaissance, lieux de conservation et d'enseignement.³⁴

Bourdieu, dans sa définition du champ, s'est surtout engagé à démonter les mécanismes cachés d'un espace essentiellement habité par des auteurs français, enrôlés dans des luttes pour une reconnaissance dont les critères sont définis par des instances exclusivement parisiennes, qui conçoivent la littérature comme l'expression d'une identité nationale qui serait l'apanage exclusif de l'Hexagone et qui perpétuent la norme dominante que constitue, depuis des siècles, le mythe de l'universalisme français, ce dont témoigne Paul Dirkx :

Il s'agit plus précisément d'une catégorie de perception qui impose une vision du monde littéraire très particulière, liée

³³ François Paré. *Les littératures de l'exiguïté*. Op. cit. 10.

³⁴ Paul Aron. «Le fait littéraire francophone». Dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen [dir.]. *Les champs littéraires africains*. Op. cit. 50.

à la construction de l'État en France et à sa consolidation internationale.³⁵

Cette foi en une hégémonie inaltérable, fondée sur la triade nation-langue-littérature, a conduit à l'instauration de mécanismes d'exclusion à l'égard de ceux qui ne répondent pas aux canons des présupposés linguistiques, esthétiques, politiques, stylistiques, thématiques imposés. François Paré note que ce discours dominant est principalement véhiculé par les élites intellectuelles qui décident de la recevabilité et de la légitimité des œuvres à inscrire dans le corpus du savoir :

Pour ce discours, l'exiguïté est essentiellement périphérique: il ne s'y produit pas d'œuvres, au sens mémorial. Il n'y a pas de discours dominant d'écrivain ailleurs qu'en sa propre centralité hégémonique. Pas d'écrivains dans ces littératures de l'exiguïté: que des femmes et des hommes qui écrivent.³⁶

Les littératures francophones sont ainsi victimes «d'un rapport inégal au pouvoir»³⁷ et leur position ne fait que refléter «les conditions particulières de la minorisation et de la despatialisation.»³⁸

Pour nombre de critiques, la marginalisation des littératures francophones serait imputable à plusieurs facteurs. Elle s'explique d'abord par la difficulté sinon l'impossibilité de circonscrire la francophonie littéraire comme objet global, du fait de «l'hétérogénéité évidente des contextes francophones particuliers»³⁹. Jean-Marie Grassin, dans l'un de ses articles, déclare :

S'il y avait une théorie à proposer pour la francophonie, ce serait celle de la complexité, de la différence, de l'altérité, de l'inachevé, de l'imprévisible, du désir, de la vie, non celle de

³⁵ Paul Dirkx. *Sociologie de la littérature*. Op. cit. 142.

³⁶ François Paré. *Les littératures de l'exiguïté*. Op. cit. 148.

³⁷ Idem. 13.

³⁸ Idem. 75.

³⁹ Pierre Halen. «Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone». Op. cit. 16.

la causalité, de la cohérence, de l'ordre, de l'unité, de la transcendance. Nous n'avons pas affaire à un système ordonné mais à une dynamique de décentrement et d'émergence.⁴⁰

Notion ambiguë et problématique, la francophonie est un legs de l'époque coloniale. La tradition impute l'origine de l'appellation «francophone» au géographe Onésime Reclus qui désignait ainsi, indifféremment, toute personne et/ou pays qui usait de la langue française. Mais c'est Léopold Sedar Senghor qui, dans les années soixante, faisant l'éloge de la langue française comme instrument capable à la fois d'unir les pays ayant cette langue en commun et de les rapprocher de l'ancienne puissance colonisatrice, conçoit la notion de la francophonie. Celle-ci désigne un espace à la fois culturel, qui rassemblerait les aires caractérisées par l'usage partiel ou total du français, et économique, grâce aux politiques d'échanges et d'accords établies par la France avec ses anciennes colonies et considérées de ce fait par beaucoup comme des stratégies néocoloniales. L'étiquette francophone n'est donc pas exempte de connotations idéologiques. Elle allègue une uniformité trompeuse, fondée principalement sur l'usage de la langue française, laissant dans l'ombre les particularismes des nations qui y sont inféodées. La notion, ambivalente et confuse, amalgame, en effet, des réalités politiques, sociales, religieuses, historiques et linguistiques différentes, réfère à un espace culturel composite où le rapport à la langue française est loin d'être le même et où son usage même subit l'influence du substrat local et/ou des langues ou dialectes régionaux. Quant à la francophonie littéraire, c'est une construction artificielle qui englobe des situations historiques et des pratiques d'écriture hétérogènes et qui

⁴⁰ Jean-Marie Grassin. «Épistémologie des études francophones». Op. cit. 27.

désigne aussi bien les littératures produites par des écrivains issus d'anciennes colonies que celles qui sont écrites par des auteurs dont la langue maternelle est le français et dont la dépendance à la France n'est pas de nature coloniale. Jean Marie Grassin, fait remarquer :

Ces littératures qui ont en commun d'emprunter le code de la même langue sont loin d'appartenir à la même aire culturelle, de manifester des identités définies par le même critère dominant (religion, langue, destin collectif, statut social, origine,...) ou de se développer dans des conditions historiques comparables.⁴¹

Josias Semujanga, dans *Introduction aux littératures francophones*⁴², observe que le champ dit "francophone" englobe cinq aires géographiques distinctes. Il y aurait ainsi la littérature francophone d'Afrique sub-saharienne, celle du Maghreb, celle des Antilles, les littératures francophones d'Europe (belge et suisse) et la littérature québécoise. Semujanga note également que l'usage du français diffère d'une région à l'autre. En Belgique wallonne, en Suisse romande et au Québec, il est langue maternelle. Cependant, sa cohabitation avec une autre langue majoritaire engendre une lutte constante pour sa survie. Dans les Antilles, le français, langue dominante politiquement et culturellement, cohabite avec le créole, langue essentiellement orale, parlée par une grande partie de la population. On assiste de nos jours cependant, dans la production littéraire écrite, à un métissage du français par le créole qui confère désormais à la langue française un statut particulier, celui d'une langue travaillée, enrichie, subvertie, symbole d'une identité, d'une culture, d'une histoire spécifiques. En Afrique sub-saharienne, où

⁴¹ Jean-Marie Grassin. «Épistémologie des études francophones». Op. cit. 27.

⁴² Christiane Ndiaye [dir.]. (2004). *Introduction aux littératures francophones. Afrique, Caraïbes, Maghreb*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

le français a été imposé par les puissances colonisatrices belge et française au détriment des parlers régionaux, le français, dans de nombreux pays, «demeure la seule langue d'enseignement, de l'administration, des affaires et de la diplomatie.»⁴³ Quant au Maghreb, la colonisation française a également veillé à marginaliser l'enseignement de la langue arabe au profit du français. Bien que la langue arabe soit redevenue, après les indépendances des trois pays du Maghreb, la langue officielle, le français conserve néanmoins un statut privilégié, notamment sur le plan culturel. On voit, par conséquent, que la francophonie littéraire recouvre en fait un espace large et mouvant. Celui-ci se caractérise par la pluralité et la pluri-culturalité des univers qui le composent ainsi que par la variété des prises de positions linguistiques, idéologiques et politiques d'agents aux pratiques poétiques disparates.

La francophonie étant le domaine par excellence de la diversité, de l'altérité, de l'incohérence, la marginalisation des littératures francophones s'expliquerait aussi par leur émancipation du modèle littéraire et linguistique proprement français et par le fait qu'elles symbolisent «l'émergence toujours renouvelée d'un sujet multiple et hétérogène, d'un sujet manifestant en français son irréductible différence»⁴⁴, sujet qui, introduisant dans la langue une altérité qui ébranle, bouleverse, transforme, révolutionne sans cesse le référent dominant, finit par le subvertir. Grassin, poursuivant sa réflexion sur ce sujet, conclut :

À force de s'exprimer, de se faire publier, d'être commentés, au sein même de l'institution, les écrivains francophones modifient le système des valeurs, la relation à la langue, la définition de la littérature française, la

⁴³ Christiane Ndiaye [dir.]. *Introduction aux littératures francophones*. Op. cit. 14.

⁴⁴ Jean-Marie Grassin. « Épistémologie des études francophones ». Op. cit. 25.

conception même de la littérature, de sa fonction, de ses codes.⁴⁵

Le rapport de l'écrivain à la langue s'avère ainsi déterminant dans l'approche des textes francophones, d'autant plus que les auteurs francophones, refusant d'adapter leur usage de la langue aux normes du français académique, inscrivent leur différence dans un nouveau code linguistique qui exprime la richesse et la variété de leur patrimoine culturel et identitaire. C'est cette recherche d'une esthétique indépendante (qui trahit un écart), comme marque de résistance à tout discours institué par le centre, qui positionne le fait littéraire francophone dans la marge. De la sorte, les littératures francophones produisent et persistent à produire leurs propres structures de marginalisation, par leur refus de la sujétion, mais tout en recherchant la légitimation par le centre. L'affirmation identitaire par la subversion de la norme devient ainsi un enjeu littéraire dans la quête de légitimité puisqu'elle est envisagée comme un atout. Ces observations, relatives à l'engagement de l'écrivain francophone dans une logique de la distinction, rejoignent les propos de Patrice Bonnewitz :

Dans le champ culturel, les stratégies des agents diffèrent selon leur position: les individus aux positions dominantes opteront pour des stratégies de conservation; en revanche, les individus en position dominée pratiqueront des stratégies de subversion en cherchant à transformer les règles du champ.⁴⁶

La marginalisation des littératures francophones s'expliquerait également par l'absence d'une véritable approche scientifique. Alors qu'aujourd'hui le fait

⁴⁵ Jean-Marie Grassin. (1999). «L'émergence des identités francophones: le problème théorique et méthodologique». Dans Christiane Albert [dir.]. *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Karthala. 308.

⁴⁶ Patrice Bonnewitz. (2002). *Pierre Bourdieu. Vie. Œuvres. Concepts*. Paris : Ellipses Édition. 33.

littéraire francophone a acquis davantage de visibilité du fait de sa vulgarisation auprès du grand public par les médias, que les études, les colloques et les ouvrages d'histoire littéraire se multiplient, il continue à être envisagé comme le reflet d'une identité particulière ou d'une histoire spécifique qui seraient à reconstituer. Beniamino constate ainsi que :

De manière générale, [...], les textes francophones sont incessamment renvoyés aux conditions (ou du moins à certaines conditions) qui les ont vus naître, ce qui contribue à leur minoration. Ainsi le terrain de la littérature peut être partagé entre la littérature française (au mieux occidentale), préoccupée de graves problèmes philosophiques et de l'avenir de la littérature, tandis qu'aux littératures francophones serait réservé le terrain de l'ethnicité, du particularisme régional ou ethno-tribal, certes exotique mais jugé de haut quand il n'est pas simplement ignoré.⁴⁷

Précisant que, dès qu'un texte transgresse les règles du système normatif dominant, «le problème se trouve vite déplacé de l'activité (l'écriture ou la littérature) vers l'auteur de cette activité: sa race, son lieu d'origine»⁴⁸, Beniamino va établir la non-pertinence des critères linguistiques et culturels dans la définition du fait littéraire francophone. Pour ce chercheur, la question cruciale est : «À partir de quand est-on en situation de francophonie?»⁴⁹ Il va également démontrer que le problème majeur qui se pose aujourd'hui encore aux critiques est la délimitation du fait littéraire francophone et la définition de l'écrivain francophone. En effet, comment définir un écrivain francophone? Par la langue? L'état civil? La nationalité? L'origine géographique? Le lieu de résidence? Beniamino met en garde le lecteur contre «les difficultés d'une démarche qui tend

⁴⁷ Michel Beniamino. *La francophonie littéraire*. Op. cit. 82.

⁴⁸ Idem. 258.

⁴⁹ Idem. 134.

à étudier la littérature en fonction du passeport détenu par un écrivain»⁵⁰ et contre les risques de la «surestimation du facteur linguistique.»⁵¹ Du reste, comment expliquer que, contrairement à d'autres comme Césaire et Senghor par exemple, des écrivains comme Rousseau, Madame de Staël, Beckett, Ionesco, Cioran et bien d'autres, aient été assimilés à la littérature française? Roberta Hatcher, notant que l'inclusion ou l'exclusion d'écrivains à la littérature française est révélatrice d'un certain paradoxe et de nombreuses contradictions, avance comme explication que «seule une écriture jugée d'une certaine qualité et culturellement assimilable à la culture nationale française gagne le titre de française, tandis que tout le reste est étiqueté "francophone".»⁵² Quant à Paul Aron, il affirme avec raison qu'«il n'y a sans doute pas de réponse générale à ces questions qui fasse l'économie de la trajectoire individuelle d'un auteur.»⁵³ Grassin de son côté propose :

Au lieu de voir la francophonie comme un système ordonné sur une logique propre, ou même comme un système de systèmes, un «plurisystème», on pourrait plutôt la poser comme une dynamique de différe(a)nces, permettant à toutes sortes d'identités de venir au monde, de se constituer, de s'exprimer et de cohabiter, de s'entremêler, s'entre-pénétrer sans contradiction.⁵⁴

Par ailleurs, n'y a-t-il pas danger à vouloir à tout prix classer l'objet littéraire dans un ensemble, une catégorie bien délimitée, opération qualifiée par Halen de «manipulation [...] qui parfois détourne et souvent récupère l'œuvre»⁵⁵?

⁵⁰ Michel Beniamino. *La francophonie littéraire*. Op. cit. 193.

⁵¹ Idem. 147.

⁵² Roberta Hatcher. (2003). «La littérature francophone en question». *Présence francophone* 60. 68.

⁵³ Paul Aron. «Le fait littéraire francophone». Op. cit. 70.

⁵⁴ Jean-Marie Grassin. «Épistémologie des études francophones». Op. cit. 29.

⁵⁵ Pierre Halen. «Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone». Op. cit.. 14.

Le cas de Sebbar, effectivement, confirme les ambiguïtés de la classification dans la mesure où, dans son cas, le critère national est aléatoire. A tenir compte de l'état-civil, l'écrivaine est à la fois algérienne et française même si elle a opté pour la nationalité héritée de sa mère. Du point de vue culturel, l'Algérie est constamment présente dans son œuvre et il est donc nécessaire de prendre ce fait en considération. Bien que l'écrivaine rejette l'idée d'une appartenance nationale à l'Algérie pour affirmer son appartenance de plein droit à la littérature française puisqu'elle écrit, publie et vit en France, le pays maternel où elle s'est définitivement installée. Assurément, l'examen du critère de l'origine nationale, en l'occurrence ici la double origine, est indispensable si l'on veut comprendre la toile de fond qui sous-tend l'œuvre romanesque de Sebbar. Mais il reste cependant discutable car insuffisant. Certains critiques inscrivent cependant d'emblée l'écrivaine dans le sous-champ de la littérature maghrébine d'expression française. Mais comment soutenir qu'elle appartient naturellement et exclusivement à la littérature maghrébine sans restreindre son entreprise à une visée nationale? Et, inversement, peut-on l'inscrire, sans autre forme de procès, dans le champ littéraire français en faisant fi de son origine algérienne et, ce faisant, adopter une approche "francocentriste" dénaturante et donc contestable?

Ce paradoxe est fort bien analysé par Charles Bonn :

Les littératures francophones ne peuvent être définies à partir du seul espace géographique dont elles sont issues, ne serait-ce que parce que leur développement est inséparable de circuits d'édition et de reconnaissance qui sont souvent extérieurs à cet espace. Mais aussi parce que l'espace dans

lequel ces textes prennent sens est nécessairement double, plus encore : mouvant.⁵⁶

Quant au critère linguistique, il est également problématique s'agissant de Sebbar. En effet, si pour l'écrivain maghrébin ou africain la langue française a été imposée par le colonisateur avant de devenir un choix d'écriture, pour cette écrivaine, la langue d'écriture est à la fois la langue maternelle et la langue usuelle. L'exemple de Sebbar suffit à prouver, à l'instar de Dominique Combe, qu'il n'y a pas une francophonie mais des francophonies qui seraient «par définition plurielles, qui varient à l'extrême d'un auteur à l'autre, selon la situation nationale, ethnique, sociale, familiale, individuelle.»⁵⁷ Par conséquent, si le rapport de l'écrivain francophone à la langue s'avère déterminant dans l'approche des textes, chaque situation est néanmoins unique, singulière, comme l'atteste Grassin :

Entendue comme l'usage du code linguistique français hors de l'espace national français, hors même de l'espace culturel européen, la francophonie se caractérise en revanche par la variété des projets identitaires qui se manifestent au travers de la langue.⁵⁸

C'est en regard de ces considérations que Halen, déplorant que bien que suscitant un intérêt réel, les littératures francophones soient rarement soumises à une analyse institutionnelle, propose aux chercheurs de ne plus appréhender les textes comme le reflet d'une histoire, d'une identité problématique ou d'une culture spécifique, attitude qui, dit-il, «ethnifie le discours critique

⁵⁶ Charles Bonn. (1999). « Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants ». *Itinéraires et contacts de culture* 27. Paris : L'Harmattan. 8.

⁵⁷ Dominique Combe. *Poétiques francophones*. Op. cit. 34.

⁵⁸ Jean-Marie Grassin. «L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique». Op. cit. 307.

francophone»⁵⁹, mais d'adopter une démarche inspirée des sociologues de la littérature et de se pencher sur les «stratégies d'émergence c'est-à-dire la manière dont un individu, un groupe ou une zone francophones réussissent ou échouent dans leur quête de la légitimité, avec ses profits matériels et symboliques.»⁶⁰

C'est, en effet, l'approche sociologique qui permet de déterminer le statut de la francophonie littéraire par rapport au champ littéraire français et de préciser les processus et valeurs d'inclusion et d'exclusion, de légitimation et de consécration qui caractérisent le champ. François Paré va ainsi tenter de «circonscrire les mécanismes d'exclusion»⁶¹ qui maintiennent ce qu'il nomme les littératures de l'exiguïté, dans les marges de la "Littérature". Paré distingue entre les littératures minoritaires, les littératures coloniales, les littératures insulaires et les petites littératures nationales, littératures qui, pour la plupart ne disposent pas d'une structure institutionnelle performante, c'est-à-dire «d'outils étatiques de promotion culturelle»⁶² et sont donc piètrement instituées. Il souligne que les littératures francophones ne sont pas des littératures de l'exiguïté mais que leur situation «reflète les conditions particulières de la minorisation et de la despatialisation.»⁶³, qu'elles sont étroitement dépendantes d'un champ dominant et qu'elles demeurent tributaires de la consécration littéraire parisienne.

⁵⁹ Pierre Halen. «Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone». Op. cit.. 17.

⁶⁰ Idem. 20.

⁶¹ François Paré. *Les littératures de l'exiguïté*. Op. cit. 11.

⁶² Idem. 13.

⁶³ Idem. 75.

Paul Aron⁶⁴ et Bernard Mouralis⁶⁵ de leur côté, rappelant que Bourdieu définit le champ comme un espace de lutte entre dominants et dominés pour le pouvoir, expliquent, chacun à sa façon, que depuis leurs débuts, les rapports des littératures francophones avec le champ littéraire français ont été des rapports centre/périphérie, avec un champ dominé où se déploient des stratégies ayant pour objectif la consécration, mais qu'il n'y a pas eu de véritable remise en cause de la structure du champ, ni de bouleversement de l'état du rapport de force existant pour exercer une domination, ni de rupture qui aurait permis aux dominés de créer et d'imposer un champ autonome dans lequel ils seraient en position de domination. Il y a eu cependant des stratégies de placements symboliques par la mise en place d'appareils institutionnels susceptibles de favoriser une autonomie relative et de préserver et accroître le capital de reconnaissance mais sans porter atteinte à la domination du champ, ajustements que Paul Dirx interprète ainsi :

En effet, les agents, dominants comme dominés, ont intériorisé les rapports de force constitutifs du monde littéraire (francophone), et donc aussi les logiques de la domination, ce qui les transforme malgré eux en reproducteurs des déséquilibres symboliques et matériels (éditoriaux, etc.). Ainsi les relations littéraires, loin d'être bilatérales, reposent sur des mécanismes d'exclusion méconnus comme tels («violence symbolique», Bourdieu), y compris par les dominés, qui en sont ainsi les complices involontaires.⁶⁶

Dominique Combe confirme à son tour la marginalisation du fait littéraire francophone, arguant que, d'une part les romans francophones sont rarement primés et que lorsqu'ils le sont, c'est en tant que «brillants défenseurs d'une

⁶⁴ Paul Aron. «Le fait littéraire francophone». Op. cit. 39-55.

⁶⁵ Bernard Mouralis. «Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine». Dans *Les champs littéraires africains*. Op.cit. 59-67.

⁶⁶ Paul Dirx. *Sociologie de la littérature*. Op. cit.144-145.

francophonie menacée»⁶⁷, et que d'autre part, l'enseignement de ces littératures demeure relativement limité au sein des universités où les départements spécialisés sont rares. Paré impute ce dernier fait aux universitaires qui sont, dit-il, «souvent les seuls garants de l'institution littéraire»⁶⁸. Il soulève alors la question de la responsabilité morale de l'enseignant dans la marginalisation des littératures minoritaires qui, alors même qu'elles occupent le devant de la scène éditoriale ou universitaire, demeurent reléguées à la périphérie du champ, à cause de leur altérité. Il y aurait donc ainsi, à la base de l'exclusion, un refus de la reconnaissance de l'Autre dans sa singularité, son étrangeté.

Daniel Delas de son côté⁶⁹, explique la résistance du corps enseignant français au développement des études francophones par l'attachement exagéré des intellectuels au mythe du génie de la langue et de la littérature françaises, dont ils pensent qu'elles n'ont plus l'influence universelle qu'elles avaient auparavant et dont ils prédisent le déclin. Ces intellectuels sont ainsi entièrement mobilisés pour la préservation de l'héritage littéraire traditionnellement composé d'un corpus de textes et d'auteurs spécifique, supposé constituer la base de l'identité collective nationale. Leur exclusion des écrivains francophones viendrait donc de ce que ces derniers ne sont pas perçus comme représentatifs de l'identité française.

Beniamino, abondant dans le même sens, attribue également le rejet des productions francophones à une vision nationaliste de la littérature, génératrice d'un manque d'intérêt, de préjugés et du refus de considérer les littératures

⁶⁷ Dominique Combe. *Poétiques francophones*. Op. cit. 5.

⁶⁸ François Paré. *Les littératures de l'exigüité*. Op. cit. 93.

⁶⁹ Daniel Delas. (2003). «Francophone Literary Studies in France: Analyses and Reflections». In *French and Francophone : The Challenge of Expanding Horizons*. Yale French Studies 103. 43-53.

francophones comme symptomatiques d'une évolution de la littérature française. Leur marginalisation s'expliquerait ainsi à la fois par leur soumission à la tutelle d'une littérature nationale dominante (elles sont toujours analysées par rapport à un champ littéraire centralisé) et par l'absence d'une véritable approche scientifique qui serait due à l'indifférence voire à la résistance des universitaires. Beniamino rappelle également l'insuffisance d'études théoriques pertinentes et soutient que la délimitation du corpus des écrivains légitimés obéit à un point de vue idéologique et relève de considérations ethno-raciales ou politiques. Les littératures francophones, frappées de discrédit au moment même de leur formulation et difficilement admises dans le champ en dépit des stratégies de conquête mises en place par les auteurs pour se faire reconnaître, continuent à être signifiées à partir d'a priori idéologiques, c'est-à-dire que les textes sont considérés comme des documents, ce qui empêche toute critique scientifique réelle. Charles Bonn, évoquant le cas de la littérature francophone du Maghreb, confirme :

On se trouve donc devant des textes littéraires qui semblent n'être produits que pour des lecteurs spécialisés, ne fonctionner que pour l'institution idéologique ou universitaire et grâce à elle. Et cependant cette institution n'en retient pas tant ce qu'ils sont que ce qu'ils désignent. C'est-à-dire une réalité socioculturelle, géographique ou politique: leur écriture passe souvent au second plan dans les commentaires que ces textes suscitent.⁷⁰

Les chercheurs s'entendent ainsi pour reconnaître que, bien qu'elles possèdent une existence institutionnelle certaine (prix, participation des écrivains à des émissions télévisées, à des rencontres avec le public, colloques, revues,

⁷⁰ Charles Bonn. (1998). «Écriture romanesque et discours d'identité au Maghreb: une parole problématique». *Études littéraires magrébines* 13. Paris : L'Harmattan. 104.

réseau éditorial spécifique, enseignement dans les universités,...) et aient acquis un statut littéraire international reconnu, le discours sur les littératures francophones demeure monopolisé par les instances hexagonales. Celles-ci continuent, en effet, de projeter sur les littératures francophones les concepts élaborés dans le contexte spécifique de la littérature française et à appliquer aux textes des grilles d'analyse fondées sur des critères et des notions théoriques inadéquats. Par ailleurs, ces littératures, du point de vue institutionnel, ne sont pas indépendantes, du fait d'une carence, au niveau de l'édition surtout. Leur fonctionnement n'est donc pas celui d'un champ construit et organisé et elles ne se définissent que dans leurs rapports avec les instances parisiennes qui les confinent dans la périphérie. Les écrivains francophones revendiquent la libre expression, mais tout en veillant à rester proches du centre légitimant. Ils se positionnent ainsi dans un champ dont ils connaissent les contraintes, mais leurs productions visent justement à forcer le centre à reconnaître la valeur d'un fait littéraire que certains agents du champ littéraire français tendent à déprécier.

Il convient à ce stade de relativiser ces propos en rappelant d'abord que les littératures francophones sont plurielles, comme le sont leurs systèmes institutionnels. Les conditions d'écriture ne sont pas similaires et dépendent étroitement de facteurs politiques (les pouvoirs en place), idéologiques (l'enseignement) et socioculturels (le public). On ne peut ainsi que distinguer les littératures francophones d'Europe (belge et suisse) et nord-américaines (québécoise en particulier), qui se sont dotées d'institutions littéraires fortes, des littératures francophones du sud (Afrique, Maghreb, Antilles), qui demeurent

encore très largement soumises aux instances hexagonales. Cette dépendance n'en fait toutefois pas, comme le souligne Halen⁷¹, des sous-champs du champ français, d'abord parce que leur subversion du code linguistique normatif est une forme d'insoumission par rapport aux normes du centre; ensuite, parce qu'elles sont en situation de rivalité avec les productions propres du champ français dans la quête d'une reconnaissance et d'une légitimation à la fois au niveau local, hexagonal et dans l'espace international, et enfin, parce qu'elles aspirent à une dépendance moindre vis-à-vis des contraintes matérielles et symboliques dictées par le champ, comme le prouve la mise en place d'instances symboliques et de structures d'édition et de diffusion plus ou moins développées selon les zones.

Par ailleurs, du point de vue de la sociologie de la littérature, les littératures francophones n'existeraient que par l'institution française, organisée sur les principes : une littérature, une langue, une nation, un pays. Or les phénomènes de migration, de la mondialisation ne tendent-ils pas aujourd'hui, et particulièrement en littérature, à déplacer complètement ces catégories d'ordre géopolitique, et en France même? Régine Robin, dans *Le roman mémoriel*, assure que les critères de distribution de la légitimité sont devenus flous et fluctuants et que la conception bourdivienne d'un champ structuré autour de deux conceptions de la littérature, celle de la production restreinte et celle de la grande production, est désormais caduque, du fait d'un certain nombre de bouleversements politiques et sociaux : libéralisme économique à l'origine de l'avènement d'une moyenne bourgeoisie, chômage consécutif à la

⁷¹ Pierre Halen. «Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone». Op. cit. 13-31.

désindustrialisation, précarité des emplois, émergence de nouvelles formes culturelles dues à l'ascendant et à l'omnipotence grandissants des médias :

Ce panorama est aujourd'hui totalement dépassé. Un certain nombre de cataclysmes se sont abattus sur la société française, bouleversant la conjoncture culturelle et affectant l'ensemble du champ littéraire.⁷²

François Paré confirme de son côté qu'«en ce moment, en Occident, la conjoncture est très favorable aux marginalités»⁷³ et ce, en dépit des efforts déployés par la classe politique et intellectuelle française pour cantonner la culture française dans le cercle limité de la littérature classique. Il mentionne deux raisons susceptibles d'expliquer le phénomène actuel de réhabilitation et de glorification du marginal : d'une part, l'influence en perte de vitesse des intellectuels auprès de la population et, d'autre part, une remise en cause des méthodes institutionnelles relatives à la circulation des biens symboliques, ce qui a pour conséquence «une forte décentralisation» de celle-ci «vers les marges.»⁷⁴ Il conclut : «Dans le monde francophone, cette mise en marché n'existe plus uniquement à la classe intellectuelle française, largement parisienne.»⁷⁵ Jacques Dubois, met cependant un bémol à cet optimisme, lorsqu'il fait remarquer que «si l'institution française se fait aujourd'hui accueillante à ses "périphéries", c'est pour autant que celles-ci intègrent les normes qu'elle édicte.»⁷⁶

⁷² Régine Robin. (1989). *Le roman mémoriel*. Montréal : Le Préambule. 79.

⁷³ François Paré. *Les littératures de l'exiguïté*. Op. cit. 156.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Jacques Dubois. (1991). «En finir avec la marginalité». Dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg. *Écrivain cherche lecteur: L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Éditions Creaphis. 124.

Un fait intéressant également à souligner est l'attention particulière des universités nord-américaines pour les littératures francophones. Depuis la fin des années soixante-dix, on relève, avec le développement d'approches théoriques modernes comme les *Cultural Studies* et les *Postcolonial Studies*, l'implantation progressive des littératures francophones non européennes, au sein des départements d'études françaises des universités américaines où elles ont fini par s'imposer, comme objet d'études et d'enseignement. Thomas C. Spear, dans son article, «L'enseignement du français aux États-Unis», indique que «les études francophones non européennes ont bénéficié du développement des études postcoloniales aux États-Unis»⁷⁷, ce qui s'est traduit concrètement par un recrutement substantiel d'enseignants qualifiés. Comparant cette situation prometteuse à celle de la France, Spear note une disproportion flagrante dans le nombre de postes universitaires alloués aux littératures francophones au sein des deux systèmes d'enseignement. Ainsi, deux chaires seulement seraient consacrées en France à l'enseignement des littératures francophones qui demeurent une discipline marginale. Dominique Combe déplore le fait

[] qu'en France, les littératures d'expression française restent méconnues, voire un peu méprisées : comment, pense-t-on sans toujours l'avouer, des écrivains africains, antillais ou arabes pourraient-ils rivaliser avec les plus grands auteurs français du moment?⁷⁸

Il ajoute :

À l'université, pour ne pas parler du secondaire, hormis dans quelques départements spécialisés, les littératures

⁷⁷ Thomas C.Spear. (2003). «L'enseignement du français aux États-Unis». *Présence francophone* 60. 24.

⁷⁸ Dominique Combe. *Poétiques francophones*. Op. cit. 6.

francophones ne sont inscrites que de manière marginale dans les programmes, le plus souvent en option.⁷⁹

Il n'en demeure pas moins que le fait littéraire francophone bénéficie aujourd'hui d'une audience, d'un rayonnement et d'une respectabilité mondiales, dues à la multiplication des institutions internationales et des lieux de diffusion. En France même, si comme le souligne Jacques Dubois, «la perspective d'accueillir les petites littératures francophones a fait du chemin», les «pesanteurs et forces d'inertie demeurent considérables»⁸⁰ Toutefois, bien que la majeure partie des publications continue à se faire à Paris, le champ du lectorat tend à s'étendre depuis plusieurs années, comme le prouve le nombre élevé de thèses soutenues dans les universités occidentales ou dans les pays francophones d'Afrique et des Antilles. En outre, les critiques universitaires, par le biais des colloques, des revues, la constitution de centres d'enseignement et de recherche, de programmes d'échanges, la publication de manuels, d'anthologies, se donnent de plus en plus les moyens d'une réflexion scientifique pour tenter d'éclairer, par le biais d'axes méthodiques nouveaux, le fait littéraire francophone. Ainsi, même si la critique journalistique continue de penser uniquement en terme d'exotisme, la critique universitaire a, pour sa part, de loin dépassé certains questionnements simplistes et allégations stéréotypées. Le critère de la langue française, par exemple, n'est plus tout à fait exclusif et a laissé place à l'examen des stratégies d'écriture utilisées par les écrivains qui, non seulement utilisent la langue comme outil de contestation et de critique des réalités locales mais surtout la

⁷⁹ Dominique Combe. *Poétiques francophones*. Op. cit. 6.

⁸⁰ Jacques Dubois. «En finir avec la marginalité». Op.cit. 124.

subvertissent, la déconstruisent et, parfois même, la défigurent. Reste cependant que les avancées théoriques concernant la définition et la délimitation du statut proprement dit des littératures francophones demeurent peu nombreuses.

A ce stade de la réflexion, il me semble nécessaire d'émettre un certain nombre de remarques. L'écrivain «francophone» est une personne qui a fait de la langue française son outil d'expression et qui est catalogué comme francophone parce que son lieu de naissance et/ou d'écriture se situe hors de France et ce, indépendamment du fait que le français soit pour lui langue maternelle ou langue seconde. De ce fait, il est toujours circonscrit dans une altérité identitaire. Le concept de «francophonie littéraire» a été créé essentiellement pour distinguer cet écrivain de l'écrivain français de souche – même si tous deux utilisent une langue commune – et donc dans l'intention de protéger ou légitimer la position d'un centre par la mise en place d'une frontière qui est plus géopolitique que réellement linguistique. La notion induit, par conséquent, la classification et l'exclusion. Jacques Dubois rappelle à cet effet que :

[] le centralisme parisien n'a pas cessé d'opérer négativement à l'endroit de ce qui n'appartient pas à son cercle enchanté. Accaparant le meilleur de la légitimité et du crédit symbolique y afférent, il a toujours manifesté un tranquille dédain envers ce qui lui était extérieur.⁸¹

Par ailleurs, l'écrivain francophone est toujours étudié dans son rapport à une langue et un centre hégémoniques et son écriture analysée comme une pratique décentrée et, implicitement, comme une menace déstabilisante pour la souveraineté du centre du fait de son appropriation de la langue dominante dans laquelle il implante un patrimoine culturel distinct de celui du centre. La

⁸¹ Jacques Dubois. «En finir avec la marginalité». Op. cit. 123.

complexité de sa réalité culturelle le conduit à considérer, à aborder autrement la question de l'identité, non plus sur le mode du monolithique mais sur celui de l'hétéroclite, de l'hybride et débouche sur une pratique de l'écriture qui, marquée par l'hétérogénéité, s'accomplit dans une tension fondatrice de langage.

Il convient, à partir de là, de voir comment s'est construit le discours critique sur Sebbar et les critères de distinction et de classement sur lesquels se sont appuyées les instances institutionnelles pour déterminer son appartenance nationale et culturelle. Née de père algérien et de mère française, Sebbar a un statut ambigu qui la condamne à être classée selon l'inspiration des critiques comme écrivaine algérienne, écrivaine francophone du Maghreb, écrivaine franco-maghrébine, écrivaine de l'immigration, romancière beure, toutes dénominations qui indiquent la difficulté de la critique à ranger l'auteure dans une catégorie précise. Avant de chercher à situer Sebbar à l'intérieur d'un champ générique, il me paraît essentiel de tenir compte de son ancrage dans les deux cultures française et algérienne. Le métissage biologique et culturel de l'auteure est un principe déterminant de la genèse de l'œuvre, d'où la nécessité de creuser la question de l'origine et de l'identité afin de mesurer son incidence sur le parcours et les engagements littéraires successifs de l'écrivaine.

Chapitre II

Un itinéraire singulier

2.1. Introduction

J'ai tenté, dans ce qui précède, de préciser le statut du fait littéraire francophone par rapport au champ littéraire français. Il s'agit dès lors de reproduire la trajectoire de Sebbar afin d'établir sa position par rapport à ces deux champs. Bourdieu affirme que chaque agent construit sa propre trajectoire selon ses dispositions et selon sa perception de l'espace des positions et des trajectoires possibles. Il déclare que «toute trajectoire sociale doit être comprise comme une manière singulière de parcourir l'espace social où s'expriment les dispositions de l'habitus»¹.

Définir la trajectoire d'un auteur suppose l'examen attentif des éléments qui permettent de dessiner le profil d'un statut. C'est-à-dire qu'il faut effectuer une «biographie construite de l'écrivain»² d'abord en explorant les facteurs externes qui ont déterminé une trajectoire spécifique, en étudiant les caractéristiques sociales dont l'auteur est porteur (origine familiale, appartenance de classe, études, métier, engagement politique). Il s'agit d'envisager ensuite les étapes de sa carrière, notamment les stratégies d'émergence adoptées, les choix opérés dans la pratique d'écriture, la position d'énonciation affirmée dans les textes et le type d'audience recherchée, explicitement ou non. Enfin on analyse la façon dont a été accueillie l'œuvre par les instances institutionnelles. Une analyse

¹ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 360.

² Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Op. cit. 110.

sociologique méthodique est, en effet, indispensable pour comprendre les fondements et le fonctionnement de l'œuvre sebbarienne ainsi que la position de l'écrivaine dans le champ car comme le souligne Bourdieu :

La lecture sociologique [...] révèle la vérité que le texte énonce, mais sur un mode tel qu'il ne la dit pas; en outre, elle fait apparaître à contrario la vérité du texte lui-même qui précisément se définit dans sa spécificité par le fait qu'il ne dit pas ce qu'il dit comme elle le dit.³

Leïla Sebbar est une écrivaine à la marge de deux champs littéraires de langue française. L'examen de la critique journalistique et académique prouve que l'auteure, du fait de son appartenance à un double espace identitaire et culturel, s'est heurtée à des mécanismes d'exclusion aussi bien en France qu'au Maghreb. L'auteure a pourtant, au cours de son parcours littéraire, adopté diverses stratégies dans sa recherche de légitimation et de consécration, allant de l'identification et du désir d'ancrage (lors de son engagement au sein du Mouvement de Libération de la Femme) à la transgression (elle est la première à avoir écrit sur la génération beure). Mais les critiques, ne parvenant pas à la classer dans un champ littéraire précis, l'ont systématiquement, après l'avoir longtemps ignorée, rattachée – de façon subjective et arbitraire – soit à la littérature francophone d'Algérie (à cause de ses origines), soit à la littérature de l'immigration, dite beure (du fait de la thématique de ses romans), deux courants dont elle a toujours tenu à se démarquer. Jamais cependant elle n'a été reconnue comme faisant partie intégrante de la littérature française. Par ailleurs, la plupart des critiques n'interrogent l'œuvre ni dans son ensemble – les écrits féministes

³ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 60-61.

sont ainsi escamotés – ni sur le plan de sa littérature – la production romanesque est réduite à sa dimension sociale.

Ce qui me semble toutefois avoir concouru à la marginalisation de l'auteure, c'est la problématique identitaire qui, depuis une trentaine d'années, accompagne, nourrit sa pratique d'écriture. Jacques Dubois confirme à ce propos qu'en ce qui concerne l'écrivain francophone, la «question de l'identité retentit sur l'appartenance institutionnelle de l'écrivain.»⁴ En effet, confrontée à un métissage déstabilisateur et difficile à assumer comme le révèle son discours autobiographique, incapable d'enracinement dans un espace bien défini, Sebbar a un statut ambigu qui la condamne à la périphérie. Entreprendre une lecture sérieuse de Sebbar impose, par conséquent, et la déconstruction des classements opérés par certains discours critiques, et la prise en compte de son enracinement dans un double espace français et algérien. La problématique de la double appartenance est à l'origine même de l'œuvre, ce qui rend indispensable une analyse biographique de l'écrivaine.

Il est relativement facile de dégager les étapes importantes qui jalonnent le parcours de vie de Sebbar. L'étude biographique nous permet en fait de distinguer trois périodes déterminantes dans l'existence de l'auteure. Il y a tout d'abord les dix-sept années vécues en Algérie, puis, en 1958, c'est-à-dire en pleine guerre d'indépendance, le départ pour la France pour études, et enfin l'installation définitive dans le pays maternel marquée par des engagements sociopolitiques et littéraires successifs.

⁴ Jacques Dubois. «En finir avec la marginalité». Op. cit. 125.

2.2. Parcours de vie

Leïla Nicole Sebbar est née le 19 novembre 1941 d'un mariage mixte entre un Algérien et une Française, dans une petite école coloniale à Aflou, sur les hauts plateaux, à la lisière du sud algérien. Ses parents, tous deux instituteurs, enseignaient le français aux petits Algériens. Leur métier les conduisait ainsi d'un village à l'autre et ils disposaient, dans tous leurs déplacements, d'un logement de fonction attenant à leur lieu de travail. Sebbar a ainsi, depuis sa naissance et jusqu'à son départ pour la France, à l'âge de dix-sept ans, toujours vécu à l'intérieur d'une école. Celle qui a cependant le plus marqué sa mémoire est celle d'un village situé près de Tlemcen, Hennaya, où son père avait été nommé, en 1945, directeur de l'École des Garçons Indigènes. Elle y vécut, durant huit années environ, une enfance protégée, entourée de ses parents, de son frère aîné et de ses deux sœurs cadettes.

C'est à Hennaya même que Sebbar a fait sa scolarité, non dans l'école dirigée par son père et qui se trouvait située dans le quartier arabe, mais dans l'école des filles, sise dans la partie européenne du village et fréquentée aussi bien par les filles de colons que par les filles de notables algériens. A l'image des institutions coloniales de l'époque, cette école ne dispensait pas d'enseignement en langue arabe. De plus, au sein de la famille Sebbar, qui vivait repliée sur elle-même à l'écart de toute communauté, la langue française était le seul outil de communication autorisé. Aussi la langue paternelle fut-elle occultée au profit de

la langue maternelle :

On ne parlait pas l'arabe chez moi: ma mère enseignant la langue française, ayant quatre enfants, maîtresse de maison, maîtresse d'école, ne s'est pas donné le temps d'apprendre l'arabe, et je pense que par respect pour ma mère, mon père ne nous a pas appris l'arabe. (Hugon, 33)

C'est seulement au cours de ses études secondaires, d'abord au lycée franco-musulman de Kouba, puis au lycée Bugeaud (devenu depuis 1962 Émir Abdelkader) à Alger, que Sebbar apprend à lire et écrire l'arabe littéraire classique. L'apprentissage de cette langue est ardu mais vain. Écartée de la langue arabe depuis toujours, Sebbar n'arrive guère à se familiariser avec une langue paternelle qui lui restera toujours étrangère : « [] j'ai appris l'arabe classique au lycée pendant 7 ans, comme une langue étrangère, avec beaucoup de difficultés et de souffrances... » (Hugon, 33)

De ses années de lycée, Sebbar garde des souvenirs assez douloureux. C'est le début de la guerre d'Algérie et la jeune fille est mise en pension, d'abord à Kouba, puis à Alger. C'est à ce moment-là qu'elle prend véritablement conscience de sa condition de métisse et, par conséquent, de sa différence par rapport à ses camarades de classe françaises ou algériennes qui, elles, affichent une identité précise. Déchirée par sa double appartenance, en butte à la curiosité apitoyée ou méprisante des autres, elle se replie sur elle-même, faisant ainsi l'expérience de l'exclusion. Solitaire et renfermée, elle se réfugie dans les livres qui sont, depuis son enfance, son unique passion. Aussi se réjouit-elle de la décision prise par ses parents, après l'obtention du baccalauréat, de l'envoyer poursuivre des études de lettres modernes à Aix-en-Provence.

C'est avec peu de regrets que Sebbar quitte, en 1958, l'Algérie alors en guerre contre la France. Aix, où elle résidera deux ans, représente le pays maternel inconnu, exception faite des quelques semaines passées en Dordogne, dans le Périgord, chez ses grands-parents maternels, lors des vacances scolaires de son enfance. Mais la transplantation n'est pas douloureuse. A Aix, comme en Algérie, Sebbar se fait peu d'amis. Elle commence d'abord par s'enfermer dans la solitude de la petite chambre qu'elle loue dans le centre-ville, avant de se décider à aller au devant des autres. Cependant, la communication est difficile, quasi-impossible avec ses camarades d'université, tous Français de souche. C'est avec lucidité que la jeune Leïla mesure l'écart qui la sépare des autres étudiants sur lesquels elle portera plus tard un jugement assez sévère et à propos desquels elle fera le constat suivant : «Je n'étais pas de leur monde [...], j'avais leur âge mais je n'avais pas leur langue, leurs manières, leurs parures.» (*Lettres parisiennes*, 120). Elle ne se sent en effet d'affinités ni avec la jeunesse dorée de droite, qui, dira-t-elle dans les *Lettres parisiennes*, dissimule son ignorance sous le clinquant de l'artifice, de l'argent et du snobisme, ni avec celle de gauche, ennuyeuse, triste et sans charme.

Elle décide alors de monter à Paris. En 1960, elle s'inscrit à la Sorbonne pour y préparer une licence en lettres modernes. Son mémoire de licence porte sur un ouvrage de Céline, *Les entretiens avec le Professeur Y*. Prise par ses études, Sebbar ne ressent nulle nostalgie de l'Algérie. La guerre y est alors à son apogée, mais Sebbar n'y prête guère attention. Pourtant, il existe au sein de l'université, une organisation estudiantine algérienne nationaliste très active

regroupant plusieurs centaines d'étudiants qui, passionnés par le conflit, appellent à la lutte et multiplient communiqués, déclarations et manifestations. Des combats violents, à l'intérieur même des universités françaises, dressent, les uns contre les autres, les partisans des deux camps. Outre cela, le père de Sebbar qui, depuis le début des hostilités, a pris fait et cause pour l'Algérie et aidé les moudjahidines, est arrêté par les forces françaises et emprisonné pendant plusieurs mois. Comment expliquer alors l'absence de prise de position de la jeune femme ? A aucun moment dans ses premiers écrits, ultérieurs à la guerre, il n'est fait mention d'évènements qui réunissent en une histoire tragique et sanglante ses deux pays d'origine. Sebbar a tenté par après de justifier son détachement par une amnésie qui aurait, durant ses années d'études, effacé en elle tout souvenir d'Algérie : «J'ai perdu la mémoire», avouera-t-elle (*Paroles d'exil*, 39), avant d'expliquer lors d'un entretien :

A ce moment-là, je n'ai pas pris conscience que j'étais à moitié algérienne, que cette part pouvait poser un problème. [...]. Pendant toutes ces années d'université, je n'étais pas en exil car j'étais dans un travail intellectuel absorbant et qui m'a empêché de penser à ma situation en France, qui demeurait encore à cette période provisoire. (Smati 46)

Sebbar n'a pourtant pas pu rester dans l'ignorance de la vague d'attentats d'août-septembre 1958 menés par le F.L.N. sur le sol français ni des sanglants incidents d'octobre 1961 qui ont accompagné la répression féroce du gouvernement français, suite à la manifestation de rue, massive et pacifique, de milliers d'immigrés algériens. Elle n'a pu avoir méconnaissance des centaines d'Algériens morts ou blessés dans les rues de Paris dans la nuit du 17 octobre pas

plus que de l'hostilité croissante de l'opinion publique française à l'égard du F.L.N. La vérité est que, plongée dans l'ambiance estudiantine parisienne et dans le militantisme politique, protégée par un milieu universitaire qui ignore le racisme, Sebbar en est arrivée à faire l'impasse sur ses origines algériennes. Elle parle de cet état d'esprit aujourd'hui comme d'une absence de mémoire et non comme d'un reniement de son identité algérienne. Pour la première fois de sa vie, elle est en paix avec elle-même :

Le prétexte des études supérieures m'a séparée de la terre paternelle, de l'Algérie natale. Je ne le sais pas, je ne souffre pas de me retrouver seule dans la langue et le pays de ma mère. Je ne suis pas en exil [...], plutôt dans la consommation culturelle, la même pour tous ceux qui partagent le territoire universitaire. J'ai perdu la mémoire.»
(*Paroles d'exil*, 39)

Il semblerait en fait qu'il y ait eu à l'époque chez Sebbar, volonté délibérée d'occultation de tout ce qui était lié à l'Algérie et reproduction consciente ou inconsciente du même système défensif que celui qui permettait à la famille Sebbar de vivre à l'écart de toute communauté, protégée par l'enceinte de l'école coloniale, à la fois lieu d'institution et d'habitation. Ce sont ces murs protecteurs que Sebbar érige à nouveau autour d'elle :

Prise dans la langue maternelle, comme corsetée depuis l'école où je suis née, où j'ai toujours habité, jusqu'à l'université où j'assimilais le patrimoine français, occidental à travers examens, diplômes et thèses, séquestrée volontaire des bibliothèques et des chambres studieuses, j'aurais perdu mes jours dans les murs clos du savoir, des livres, de l'Institution qui m'aurait promue disciple exemplaire, et j'aurais été piégée et consentante dans le déni de la terre natale, du père, de la langue paternelle. (*La langue de l'exil*, 10)

Après l'obtention de la licence, Sebbar prépare un D.E.S. (Diplôme d'Études Supérieures) sur *L'homme de trop dans les romans de Georges Sand*. En 1966-67, elle devient professeur de lettres après avoir réussi les concours du C.A.P.E.S. et de l'agrégation et commence à enseigner à temps partiel dans un lycée parisien. Elle entreprend également une thèse de doctorat de troisième cycle (qu'elle soutiendra en 1973), sur *La littérature coloniale au 18ème siècle* dans laquelle elle étudie le mythe du bon nègre. C'est au cours de ce travail de recherche que se produit, dit-elle, de façon tout à fait imprévisible, un retour de mémoire qui fait ressurgir les souvenirs et la nostalgie du pays natal et qui la contraint à reconsidérer sa situation identitaire. Revenant sur cette période de sa vie au cours d'un entretien, elle raconte :

Mais quand j'ai débuté cette étude sur l'anecdote coloniale et l'analyse sur ce qu'était le bon nègre, j'ai compris que je faisais indirectement un travail sur moi, et que le bon nègre, c'est à la fois mon père (le bon colonisé) et moi sa fille qui était aussi la bonne négresse puisque j'étais dans un processus d'assimilation. C'est à la fin de ce travail que je me suis rendue compte des problèmes. (Smati 46)

L'Algérie et son histoire coloniale s'imposent alors à Sebbar qui prend conscience du fait qu'elle est en même temps la fille d'un homme issu d'un peuple colonisé, soumis, jusqu'en 1962, à une domination totale, politique, économique, sociale, linguistique, culturelle, et d'une Française, originaire de la métropole colonisatrice. Soulignant l'idée que tout individu est le produit d'une histoire dans la mesure où il se constitue dans et par l'histoire, elle reconnaît être, de par ses

origines, inextricablement liée à l'histoire de la colonisation française :

[] parce que je crois que si l'on est né dans un pays colonisé, on ne fait pas l'économie de la colonisation. On ne la fait jamais. D'une certaine manière, je ne me remettrais jamais de la colonisation; je veux dire que même si j'en ai fait l'analyse et la critique, je suis ce produit. (Smati 45)

Admettant que l'Algérie est une part importante d'elle-même, Sebbar commence en 1974 une thèse d'État sur *Les livres scolaires à l'époque coloniale en Algérie* qu'elle n'achèvera pas, d'une part parce que depuis Mai 68, elle est engagée dans un combat politique et social qui lui laisse peu de temps pour ses recherches et, d'autre part, parce qu'elle est lasse, dit-elle, des fouilles fastidieuses et interminables, qui accompagnent toute recherche. Elle abandonne par conséquent son projet de thèse pour se consacrer à un combat idéologique qui se traduira concrètement par un travail d'écriture plus conforme à ses convictions et à ses aspirations militantes.

Lorsque surviennent les événements de Mai 68, Sebbar est, depuis quelques années, enseignante dans un collège du 13ème arrondissement. Elle est aussi mariée depuis peu à un professeur de physique, Dominique Pignon, lui-même issu d'un mariage mixte entre une juive d'origine russe et un peintre français, Édouard Pignon. Sur le plan idéologique, sans appartenir à aucun parti, ses sympathies vont à la gauche socialiste. Elle est prédisposée en cela par ses origines sociales (milieu intellectuel) et par les convictions politiques héritées de son père communiste, de son grand-père maternel radical-socialiste et de son union avec Dominique Pignon dont le père était un des peintres officiels du communisme français.

L'apprentissage politique de Sebbar commence avec sa participation à l'un des Comités Vietnam qui, depuis 1966, accueillent un grand nombre d'intellectuels, d'étudiants et de lycéens qui, engagés en faveur de la paix, dénoncent l'impérialisme américain. Si la jeune femme est passée à côté des événements d'Algérie, c'est en revanche à l'ombre de la guerre du Vietnam, désavouée par la gauche et la jeunesse françaises, qu'elle fait la preuve de son aptitude à combattre pour la défense d'une idéologie tiers-mondiste née justement de la guerre d'Algérie. Le conflit algérien a, en effet, suscité chez les intellectuels et les universitaires français un besoin quasi-viscéral de démolir les vieilles structures pour ériger un système nouveau. Les Comités Vietnam sont le support de la révolte estudiantine de Mai 68. C'est indubitablement une jeunesse universitaire avant-gardiste, agitée et révoltée qui, considérant que la participation politique est un devoir, est en grande partie à l'origine du malaise et de l'explosion de Mai 68. Nourrie de marxisme, de structuralisme et de psychanalyse, adepte de Marx, Althusser, Freud, Lacan, Barthes, Foucault et Sartre, elle rêve de construire un monde d'un genre nouveau, basé sur une organisation politique et sociale originale dont découlerait une justice capable de faire accéder les masses à une certaine dignité humaine. Ce mouvement contestataire, s'il prend naissance au sein même de l'université, gagne rapidement les catégories les plus diverses. Aux étudiants puis aux ouvriers se joignent les lycéens, les journalistes, les écrivains, les artistes qui tous éprouvent le besoin urgent de réformes. Mai 68, indépendamment de la crise du milieu universitaire, a été engendré par un malaise social général, généré par les revendications salariales de la classe ouvrière et par

une politique intérieure et extérieure insatisfaisante. Le mécontentement, devenu rapidement collectif, s'étend à la France entière où se multiplient dès lors grèves et rassemblements.

Sebbar qui, à ce moment, est toujours inscrite à l'université pour sa thèse de doctorat, participe activement aux événements de Mai 68. Militante anonyme parmi d'autres, utilisant un nom d'emprunt français pour se protéger, elle manifeste comme tant d'autres contre l'exploitation des travailleurs, l'impérialisme, le capitalisme. Les femmes n'ont, en effet, guère hésité à se joindre à la contestation. Profitant alors de l'ampleur de la rébellion et des revendications de Mai 68, elles vont se rassembler pour dénoncer à leur tour la discrimination dont elles sont victimes depuis toujours. Mai 68 signe ainsi l'ébranlement de certaines certitudes et, parmi elles, celles de la domination et de l'oppression masculines, comme le souligne la sociologue Andrée Michel :

Mai 1968 révéla une profonde révolte de la jeunesse universitaire française, mais les femmes jeunes avaient encore plus de raisons d'être insatisfaites que les hommes. La condition des Françaises était toujours désastreuse. Si la loi Neuwirth a été votée, l'avortement est toujours interdit et l'avortement clandestin est un mal redoutable; les discriminations dans l'emploi, les salaires, l'accès aux responsabilités frappent encore les femmes malgré toutes les lois égalitaires obtenues par suite des luttes; la répression sexuelle et les images sexistes des femmes dans les mass médias sont durement ressenties ainsi que le double rôle qui pèse toujours sur les femmes.⁵

De Mai 68 et de la prise de conscience des femmes d'une injustice séculaire va éclore alors un mouvement féministe pour la libération de la femme. Le M.L.F. se présente comme un mouvement informel, éclaté et déstructuré,

⁵ Andrée Michel. (1979). *Le féminisme*. Paris : P.U.F. 101.

formé de groupes autonomes de femmes décidés chacun à définir sa propre politique d'intervention. Je ne relèverai pas toutes les tendances qui se constituèrent au sein du mouvement car tel n'est pas mon propos. J'en citerai néanmoins quelques-unes pour montrer ce que signifiait ce combat. Il y eut, en octobre 1970, la naissance des *Féministes révolutionnaires*, formation radicale prônant la destruction totale de l'ordre patriarcal; le *Cercle Dimitriev*, fondé en 1972; le groupe des *Pétroleuses*, du nom du journal créé en 1974 par des militantes proches du communisme révolutionnaire; le mouvement *Politique et Psychanalyse*, dont le propos est d'examiner les conditions d'existence matérielles et psychologiques des hommes et des femmes. Divers groupes spontanés se sont aussi constitués en dehors du M.L.F., sous l'impulsion de certaines militantes. Gravitent ainsi autour du Mouvement les groupes *Spirale*, groupe culturel de recherche formé en 1972; le *Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et pour la Contraception* créé en 1973; la *Ligue des Droits des Femmes* instituée en 1974 et présidée par Simone de Beauvoir.

Il est toutefois important de signaler qu'au-delà de leurs divergences, c'est une même volonté qui anime ces groupes, une volonté visant à mettre à nu, à désavouer et à déstabiliser, par la remise en question des rôles traditionnels de la femme et de l'homme, un système social ne correspondant plus aux aspirations de la femme moderne. Leurs slogans communs concernent la libéralisation de la contraception, de l'avortement et du divorce, l'accès à l'emploi au même titre que les hommes, l'égalité de salaire, la répression du viol et des violences faites aux femmes. Pour ces différentes affiliations, Marx, Engels, Fanon, Freud, Simone de

Beauvoir, les féministes américaines sont autant de références qui légitiment une lutte collective et lui confèrent son statut de mouvement social dressé contre l'idéologie bourgeoise de la classe dominante qui a, de tout temps, travaillé à l'asservissement de la femme.

Parallèlement à ces associations se développent autour du mouvement divers groupes de recherche qui, outre la dénonciation de la discrimination de sexe et l'action pour la promotion d'un droit nouveau des femmes, se donnent comme objectif de libérer et de propager une parole et une écriture spécifiquement féminines, en bousculant un savoir jusqu'ici masculin et présenté comme universel. A l'initiative de militantes sont alors créés entre 1976 et 1978 des revues (*Sorcières*, *La Revue d'en face*, *Questions féministes*, *Parole!*, *Pénélope*) et des journaux (*Histoires d'Elles*, *Les Cahiers du féminisme*, *Le Temps des femmes*, *Femmes algériennes en lutte*, *Colères*, *Quand les femmes s'aiment*) destinés à diffuser les idées féministes. La pratique d'écriture est d'abord collective avant d'être individuelle. Les premiers écrits féministes sont en effet le produit d'un travail collectif – entrepris au sein des revues et journaux nouvellement fondés – et le fruit de la collaboration étroite de femmes de milieux et de nationalités diverses, dont le seul objectif est d'œuvrer pour la reconnaissance de la femme sur les plans politique, social et culturel. L'investissement culturel ne fait cependant à aucun moment oublier l'esprit de mobilisation qui a prévalu au développement du mouvement. La lutte est seulement plus atténuée, moins virulente. La solidarité féminine ne se manifeste plus dans la violence mais dans la dénonciation écrite, dans la constitution de

comités de solidarité et de soutien aux femmes violées, battues, torturées, séquestrées ou tout simplement malheureuses.

C'est avec fougue que Sebbar se lance dans l'expérience féministe, d'autant plus que l'après Mai 68 s'est révélé décevant, la spontanéité de la révolte ayant rapidement cédé le pas à un militantisme organisé ne correspondant guère à ses attentes et à son idéal. L'on comprend alors que le M.L.F. ait constitué une bouée de sauvetage pour Sebbar dans la mesure où il ne représentait pas de parti ou d'organisation politique officielle mais se voulait le lieu d'un travail d'équipe, de réflexion sans enjeux de pouvoir.

De ces années marquées par une activité sociale et littéraire intense, Sebbar garde un souvenir extraordinaire. C'est toutefois sa participation à *Sorcières*, revue créée en 1976, et à *Histoires d'Elles*, journal fondé en 1977, qui l'a le plus profondément marquée. Non seulement elle s'est investie dans un travail collectif stimulant – dans la mesure où toute nouvelle publication donnait lieu à des réunions, des séances de travail interminables et passionnées, où chacune apportait sa compétence mais aussi son expérience personnelle et sa sensibilité, conférant ainsi aux sujets traités un éclairage multiple extrêmement riche – mais, de plus, elle a découvert l'existence d'un esprit de camaraderie, de complicité entre des femmes venues d'horizons divers (universitaires, artistes, peintres, photographes, sociologues de tous pays) mais qui se perçoivent semblables car réunies par des aspirations et des certitudes communes : «Faire un travail avec quelqu'un, avec plusieurs, c'est fantastique» (*Le Pédophile*, 243), dit-elle. Elle se rend alors compte qu'il est possible d'abolir les différences sociales et

raciales et c'est avec une certaine fierté qu'elle affiche désormais sa double identité. Sa "part" algérienne, jusque-là refoulée, remonte à la surface et, avec elle, les souvenirs d'un pays, d'une culture :

J'ai vu que je m'appelais Leïla. J'ai parlé de moi. J'avais tout oublié. Je croyais ... Avec d'autres femmes je me suis cherchée – petite fille – du côté de l'enfance des femmes, pour savoir. Je suis revenue à moi. (*Si je parle*, 1185)

Ce retour de mémoire est pour Sebbar une renaissance. Apprenant à composer avec sa double identité, elle s'aperçoit que, loin d'être un handicap, son métissage constitue au contraire un enrichissement sur les plans personnel et culturel, qui stimule sa créativité et confère une singularité certaine à ses écrits :

C'est l'espace des femmes, du Mouvement des femmes, même si c'était encore se retrouver dans la marge, en exil en somme, encore autre part, qui m'a fait comprendre que j'avais d'abord à m'interroger sur moi, femme, avec mon histoire familiale; c'est ainsi que j'ai pu échapper à un déséquilibre physique : je ne trouvais pas mon sol; je n'avais plus à me poser du côté du colonisé ou du colonisateur, à dire : je suis la fille de ma mère, de la France, ou de mon père, de l'Algérie. (*Paris, géographie de l'exil*, 952)

S'expliquant sur les conséquences de son activité féministe sur sa vie de femme et d'écrivaine, dans un entretien réalisé par un journal maghrébin à propos de la race, de la culture et de la civilisation, elle révèle :

Pour l'époque, j'étais ce que l'on appelle une femme libre. J'étais loin de mes parents. Donc, me retrouver dans le Mouvement des Femmes, ce n'était pas pour me libérer personnellement. Mais j'ai compris que j'avais à réfléchir sur ce que pouvait signifier, pour moi, une femme. Être femme, qu'est-ce que cela voulait dire? J'ai compris qu'au fond, sans en être tout à fait consciente, j'avais refoulé complètement ma part algérienne. Il fallait alors que je réfléchisse à cette part et à la place qu'elle pouvait avoir chez moi, femme, en face de la française ... c'est-à-dire ma

part française. Il fallait aussi que je me débarrasse de cette aliénation dans laquelle j'étais sans le savoir, que je sache qui j'étais. (Smati 46)

Par sa participation à *Sorcières* et à *Histoires d'Elles*, Sebbar a pris conscience de sa singularité, une singularité qui l'a conduite à écrire et à travailler aussi bien sur des réalités brutales (viol, inceste, meurtre de petites filles, pédophilie), dévoilées dans des essais à la fois sociologiques et littéraires, que sur des textes de fiction où l'Algérie est désormais toujours présente. Celle-ci est évoquée pour la première fois dans un texte, *Sur sa culotte bleue en toile à matelas*⁶, dit «de fiction», mais à inspiration fortement autobiographique. Y affleure une sensibilité privilégiée aux souvenirs du pays natal, à des odeurs, saveurs, couleurs, à des personnes dont la perte, l'absence sont cruellement ressenties :

J'ai perdu la mémoire ... Jusqu'au jour où, à la périphérie et hors du code qui me corsetait encore pour rendre plus sure la normalisation, j'écris ... une fiction brève où s'impose absolument la mémoire. (*Paroles d'exil*, 39)

Le petit village de l'enfance algérienne est ainsi réactualisé, signifiant un retour du refoulé salutaire, dans une tentative de concilier passé et présent. Ce retour de mémoire est capital dans la mesure où il détermine, à partir du moment où il survient et de façon particulière, la carrière d'écrivaine de Sebbar ainsi que ses sources d'inspiration. La fin des années 70 marque ainsi un tournant décisif dans la trajectoire de l'auteure. Jusque-là, son militantisme au sein du M.L.F. l'a conduite à centrer son attention sur des problématiques féminines. Même le texte de fiction évoqué plus haut est indissociable de l'action féministe commune

⁶ Leïla Sebbar. (1977). «Sur sa culotte bleue en toile à matelas». *Sorcières* 9. Mai. 42-43.

menée au sein de *Sorcières*. Justifiées par l'action féministe, expérience collective et création individuelle vont de pair. C'est ainsi que le travail collectif de réflexion et d'analyse entrepris au sein de *Sorcières* et d'*Histoires d'Elles* ouvre à l'auteure de nouvelles perspectives. Cela la conduit à redéfinir et à préciser individuellement – à partir de transformations survenues au cours des années de militantisme dans le contexte politique et social – des thèmes antérieurement soumis à une étude collective au sein de la revue ou du journal et à produire deux essais importants, *On tue les petites filles* (1978) et *Le pédophile et la maman* (1980), sur lesquels je reviendrai plus loin. Leur parution coïncide avec l'étiollement puis la disparition de *Sorcières* et d'*Histoires d'Elles*. Faute de moyens, de lectrices, les deux publications sont en perte de vitesse. Leur déclin ne fait que refléter celui du M.L.F. Ce dernier s'est en effet officialisé, perdant toute spontanéité, toute crédibilité. La question des femmes, débattue, propagée à ses débuts dans la marginalité, dans l'éclatement, dans l'enthousiasme et dans l'excès, est devenue désormais une profession comme une autre, rentable sur les plans financiers, électoral et honorifique. La prise en charge du Mouvement par les instances gouvernementales conduit Sebbar à prendre ses distances avec les organisations féministes pour prospecter d'autres voies.

C'est au cours d'un reportage à Longwy, effectué pour *Histoires d'Elles* en 1979, que l'occasion lui est offerte de renouveler sa pratique d'écriture, grâce à une rencontre déterminante, celle d'immigrées maghrébines. L'attention portée par Sebbar à la femme, la redécouverte encore récente de ses racines algériennes

se joignent alors pour lui ouvrir de nouvelles perspectives. Elle revient sur cet événement dans les *Lettres parisiennes* :

Pour *Histoires d'Elles*, j'étais allée à Longwy en 1979, au moment des manifestations des sidérurgiques et j'avais assisté à des fêtes, kermesses de patronage de gauche, avec femmes et enfants déguisés [...]. C'est là, je crois, que j'ai senti la nécessité d'écrire, de mettre sur la scène publique des femmes et des filles de l'immigration du Maghreb en France. [...]. C'est après Longwy que j'ai écrit *Fatima*. (89)

Déjà rendue réceptive à l'Algérie par ses origines, Sebbar va, à partir de 1979-1980, manifester une curiosité que l'on pourrait qualifier d'obsessionnelle pour tout ce qui en France concourt à la rapprocher du pays natal. C'est ainsi qu'elle prend part à la création, par un petit noyau de militants antiracistes, d'un journal mensuel, *Sans Frontières*, lancé en mars 1979, en réponse aux meurtres racistes commis par des Français à l'encontre de jeunes Maghrébins.

Il faut à ce propos souligner que la réorientation idéologique de Sebbar, – si elle est pour une large part affective et émotionnelle –, coïncide (mais la coïncidence est-elle réellement gratuite?) avec la série de meurtres xénophobes qui ont à cette époque secoué la France entière et avec l'amplification d'une immigration clandestine qui a conduit le gouvernement français à prendre des mesures draconiennes en vue de limiter l'entrée et le séjour des étrangers dans l'Hexagone. Ces différents facteurs font de l'immigration, en particulier maghrébine, la polémique principale de la décennie 78-88. La participation de l'auteure à *Sans Frontières*, – elle fait partie du comité de rédaction –, devenu en 1985 *La Baraka*, peut s'expliquer par la volonté de Sebbar de combattre pour les immigrés, considérés comme les exclus de la société : «Contre les immigrés, la

droite et l'extrême droite gagnent: alliées, elles sont plus fortes que la gauche avec ses bonnes intentions et ses bons sentiments sans effet», dira-t-elle dans les *Lettres parisiennes* (59).

Sans Frontières est d'ailleurs exclusivement consacré à l'immigration et au tiers-monde. Le mensuel joue un rôle de premier plan dans la dénonciation du racisme croissant dans certaines municipalités françaises et s'intéresse à toutes les communautés étrangères vivant sur le territoire français, auxquelles il délivre, par le biais d'enquêtes, de reportages, de débats, une actualité politique, sociale, culturelle, économique, nationale et internationale les concernant directement. Grâce à lui, les immigrés prennent conscience du fait qu'au-delà de leurs particularités (ethniques, culturelles, religieuses), le fait de vivre dans le même pays les dote d'une expérience et d'une destinée communes qui les obligent à lutter pour la même cause.

L'action de Sebbar au sein du journal va lui permettre d'observer de près le mode de vie des immigrés, d'évaluer leurs problèmes et leurs difficultés et de réaliser une étude psychosociologique intitulée *Paris, géographie de l'exil*, qu'elle publiera dans *Les Temps modernes*. Cette analyse est capitale dans la mesure où Sebbar y jette les bases de ce qui sera à partir de là le thème majeur de sa production future, c'est-à-dire l'immigration, avec tous les questionnements et les implications que le terme suppose (déracinement, exil, aliénation, quête d'identité, errance, métissage) et qui serviront de canevas à la création fictionnelle ultérieure. Car l'évolution de Sebbar sur le plan idéologique s'accompagne d'une conversion tout aussi significative sur le plan littéraire. De l'essai (le dernier, *Le pédophile et*

la maman est publié en 1980) et de l'analyse sociologique, l'auteure passe sans transition au roman. A ce jour, elle a publié onze récits et romans et plusieurs nouvelles, dont certaines rassemblées dans des recueils. L'Algérie y est toujours présente, de façon détournée, à travers la peinture de la communauté maghrébine immigrée, mais aussi de manière directe, dans les derniers textes en particulier, à travers la commémoration de la guerre d'indépendance et des événements tragiques du 17 octobre 61 (*La Seine était rouge, Soldat*) et la présentation des rites musulmans (*Le silence des rives*) dans une Algérie qui, aujourd'hui, vit dans la terreur d'un islamisme meurtrier (*La jeune fille au balcon*). La réflexion sur l'histoire, la politique, la société rejoint ainsi la réflexion sur soi-même d'une auteure restée profondément marquée par la dualité ethnoculturelle.

La fin des années 70 marque, par conséquent, une déviation des positions de Sebbar dans le champ, positions déterminées à la fois par ses origines sociales et géographiques, par sa condition de femme et par sa vision personnelle du monde. On peut se demander si le maintien et la confirmation de sa position dans un espace littéraire et social en transformation ne nécessitaient pas justement cet infléchissement marqué par le renouvellement des thèmes et des genres littéraires adoptés jusque-là.

2.3. Le poids des origines

Parallèlement à l'essai et au roman, Sebbar a beaucoup écrit sur elle-même, sur sa condition d'exilée. La pratique d'écriture a ainsi amplement contribué à la résurgence au grand jour de vérités jusque-là enfouies au plus profond d'elle-

même. C'est essentiellement sous la forme de courts textes de fictions (à tendance autobiographique), d'écrits intimistes, d'entretiens, de témoignages publiés dans des revues ou dans des ouvrages collectifs rassemblant des textes autobiographiques d'écrivains divers, que Sebbar réactualise son existence dans ce qu'elle a d'essentiel. Leur lecture révèle la présence lancinante de préoccupations, d'obsessions, d'images qui se répètent d'un texte à l'autre, créant tout un réseau de significations qu'il me revenait de décoder. Ce décryptage m'a permis en particulier de constater que Sebbar a été fortement marquée par les dix-sept années vécues en Algérie et que la colonisation et la double appartenance ont engendré un rapport dualiste vis-à-vis des langues et cultures françaises et algériennes et un constant questionnement identitaire. C'est ce malaise ontologique que je vais tenter de mettre en lumière en analysant notamment l'importance que revêt la notion d'exil chez l'auteure, exil qui est, comme nous le verrons, étroitement lié à ses origines métisses.

Sebbar se présente comme une écrivaine en exil obsédée par ses racines. Elle a grandi et s'est formée dans des conditions historiques et sociologiques assez singulières qui ont joué un rôle capital dans son évolution, dans la formation de ce nœud de contradictions intérieures qui la caractérisent. Lorsque l'on explore plus avant le sentiment d'instabilité identitaire éprouvé par l'auteure, on s'aperçoit que la première rupture, qui précède celle du métissage originel, est celle de l'exil maternel et de l'acculturation paternelle imposés dès le départ comme une fatalité

historique. Elle est, dit-elle,

[] la fille d'un père en exil dans la culture de l'autre, du colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'une mère en exil géographique et culturel – ma mère avait quitté dans le drame une famille d'agriculteurs de Dordogne pour suivre un Arabe dans un pays lointain... (*Lettres parisiennes*, 50)

Si Sebbar définit l'existence de ses parents comme une rupture vis-à-vis de leurs pays respectifs, l'exil du père se présente comme étant de nature essentiellement culturelle et comme étroitement lié au régime colonial instauré par les Français en Algérie. Mohammed Sebbar est né, au début du siècle, à Ténès, petite ville du bord de la Méditerranée, dans une famille modeste aux lointaines origines turques. L'Algérie est alors, et depuis un siècle environ, colonie française. Deux cultures antagoniques y cohabitent qui réfèrent l'une à une civilisation arabo-musulmane entièrement tournée vers le passé, l'autre à une civilisation occidentale orientée vers le progrès, la technologie, la modernité.

Cette dualité, Mohammed Sebbar l'expérimente très tôt. Il vit dans une famille musulmane conservatrice qui lui impose la fréquentation de l'école coranique tout en le poussant à suivre l'enseignement dispensé par le colonisateur, seul moyen d'accéder à une situation sociale enviable. Élève doué et brillant, il est admis, après l'obtention du baccalauréat, à la prestigieuse école de la Bouzaréah à Alger, qui formait des maîtres destinés à enseigner la langue française aux petits indigènes et dont Sebbar nous dit dans *Shérazade* qu'elle «était la deuxième école normale de France; pour 180 élèves maîtres français il y avait 20 Algériens.»(22) Ce faisant, il s'engage dans la voie de l'assimilation, assimilation renforcée par ses prises de position en matière de religion (il est

musulman mais non pratiquant), de politique (il est communiste) ainsi que par sa rupture affichée avec sa communauté et ses traditions. Son mariage avec une Française, Marie Bordas, diplômée d'une école d'intendance et institutrice également, rencontrée lors d'un bal à Bordeaux, où il effectuait un stage, confirme la scission.

Les deux époux partagent une idéologie et des aspirations semblables. Communistes et laïcs, ils sont en rupture totale avec les milieux et usages français et algériens : «Ni mon père, ni ma mère ne pratiquaient leurs religions d'origine, catholique et musulmane, et ils ne nous ont enseigné ni imposé aucune religion» (*À ma mère*, 325), confesse l'auteure. Si Marie a hérité de son père, un agriculteur radical-socialiste, ses idées politiques et un anticléricalisme absolu, Mohammed Sebbar, lui, doit ses convictions politiques à la profonde séduction exercée après la seconde guerre mondiale sur les intellectuels français, par le régime soviétique qui, auréolé du prestige de sa victoire contre le nazisme, incarnait le modèle d'un genre de vie nouveau, fondé sur la justice sociale. Leurs opinions condamnent les Sebbar à une mise à l'écart des communautés arabe, juive et chrétienne qui cohabitent alors en Algérie et à un «exil» qui, toutefois, n'influe guère sur le couple, uni par une idéologie et une vocation communes :

Leur exil rapprochait mes parents. Pour ma mère, même si c'était un choix, elle se retrouvait, étrangère, dans une autre civilisation ... Pour mon père, l'exil consistait à se retrouver instituteur de langue française alors qu'il avait été un enfant arabe, élevé dans la religion musulmane à l'école coranique. Ils vivaient séparés de leurs familles respectives. (*À ma mère*, 323)

C'est grâce à l'amour porté à leur métier que les Sebbar parviennent à assumer leur exil et leur mise à l'écart. D'après les nombreux témoignages de l'auteure, ils représentent le type même de l'instituteur à vocation laïque de la III^e République et se conçoivent comme des missionnaires investis d'une charge sacrée. Considérant l'enseignement comme un sacerdoce, croyant fermement aux vertus du devoir et de l'éducation, il leur est relativement facile de vivre retranchés dans l'enceinte de l'école où ils travaillent et habitent et dont ils font un lieu de savoir et un refuge, où prévalent un sens strict de la discipline et une éducation exclusivement axée sur la langue et la culture françaises :

Mes parents dans leur école de garçons indigènes vivaient en privé, coupés de toutes les communautés. Sauf s'ils étaient instituteurs ou du métier, nous n'allions pas dans des familles juives ou arabes ou européennes. On vivait donc dans un milieu clos, institutionnel et en marge, dans une sorte de communauté curieuse, républicaine et laïque. (*Lettres parisiennes*, 50)

Pour renforcer ses propos, elle ajoute : « Cette mise à l'écart m'a exclue encore davantage des autres qui, eux, pratiquaient : musulmans, chrétiens, juifs. » (*Lettres parisiennes*, 50) Par leur comportement autarcique, les parents de l'auteure sont à l'origine d'un isolement communautaire dont découleront, pour Sebbar, un manque, un déséquilibre qui, ouvrant plus tard le chemin à la déchirure et à une quête angoissée, l'obligeront à remonter le cours du temps, à la recherche du point de rupture avec une Algérie symbolisée par un village, Hennaya, et une enfance demeurées douloureusement quotidiennes.

2.3.1. L'exil: réclusion et exclusion

L'exil de Sebbar prend ainsi sa source dans l'exil parental qui la voue à la mise à l'écart : «J'ai hérité, je crois, de ce double exil parental, une disposition à l'exil» (*Lettres parisiennes*, 50), dira-t-elle. L'exil est d'abord synonyme de marginalisation. L'histoire de l'enfance de Sebbar est une histoire de réclusion familiale au sein de l'école coloniale de Hennaya, dépeinte comme «une école isolée à l'autre bout du village» (*Lettres parisiennes*, 77), dont ses parents ont fait un monde clos, totalement isolé, inaccessible à tout étranger. De cette école située en plein quartier arabe, «où ne s'aventurent pas les Européens» (*Voies de pères*, 35), Sebbar se souvient comme d'un lieu protégé et austère où elle vécut une enfance solitaire et studieuse. Tout en affirmant avoir grandi dans une grande harmonie familiale et connu une enfance heureuse, Sebbar admet que le couple singulier formé par ses parents a concouru à favoriser l'isolement de la famille : «à cette époque-là, dans les années 40, en Algérie, les mariages mixtes étaient rares et mal tolérés par la société coloniale.» (*À ma mère*, 323)

Les opinions politiques, l'irréligion, le mode de vie des époux Sebbar créaient de plus une situation étrange qui n'était guère favorable à une vie sociale normale. Les Français les regardaient de haut, d'«un air de dire que l'autre n'existe pas, qu'on ne lui reconnaît pas une existence, une place» (*Lettres parisiennes*, 49), tandis que les Algériens évitaient avec soin un compatriote peu attaché à conserver la langue et les coutumes de son pays. On peut avancer l'idée que Mohammed Sebbar, aux yeux de ses concitoyens, pouvait apparaître comme un traître pactisant doublement avec l'ennemi, d'une part par sa fonction

d'instituteur, propagateur de la langue du colonisateur, et d'autre part par son mariage hors norme. Il faut rappeler à ce sujet que la colonisation a eu des conséquences désastreuses sur le peuple algérien dans la mesure où elle provoqua une remise en question radicale des structures fondamentales non seulement politiques, mais économiques et sociales : expropriation, au profit des Européens, de la paysannerie refoulée vers les terres ingrates, naissance d'un prolétariat rural composé d'êtres réduits au chômage et à l'errance, soumission à une domination teintée de racisme et d'injustice de tout un peuple forcé de supporter en silence des humiliations et des vexations constantes.

L'enfance de l'auteure est ainsi liée à l'exclusion et à l'enfermement de la famille au sein d'un univers soigneusement calfeutré, d'un territoire protecteur créé au sein de l'école où dominaient la langue et la culture maternelles. Elle reconnaît dans *Paris, géographie de l'exil* :

Ma mémoire de l'Algérie, c'est une géographie très précise locale, rattachée à l'enfance exclusivement, à l'école où je suis née, non pas celle où je suis née, mais *l'école*, celle où mes parents arrivaient toujours quand ils avaient quitté la précédente. (949)

Les premières fissures dans l'univers préservé de l'enfance se produisent lors de la scolarisation de Sebbar. Il lui faut, pour se rendre à l'école des filles, traverser tout le quartier arabe. Elle prend alors conscience de l'existence d'un monde plus vaste que celui de la petite école paternelle où elle évoluait jusque-là. Mais à la découverte de Hennaya se joint inmanquablement celle de la différence de la fillette par rapport aux autres. C'est la mise à l'écart établie délibérément par des parents désireux de la protéger qui, paradoxalement, lui révèle le fossé qui la

sépare des habitants du village. Aux yeux de ces derniers, ses sœurs et elle sont les filles de la «Roumia» (*La moustiquaire*, 244), les «filles de la Française»(246), «des êtres étranges»(246) qui se distinguent de la masse par une manière de vivre qui «provoquait la méfiance» (*Lettres parisiennes*, 50). Vêtues en petites filles modèles (jupes et rubans écossais, socquettes et chaussures à bride blanches), ne communiquant qu'en français, elles sont des «filles d'une autre espèce» (*La moustiquaire*, 246), surgies d'un lieu interdit, strictement circonscrit où, avoue l'auteure, «la distance avec les enfants arabes se marquait d'elle-même dans l'espace, l'architecture scolaire: le muret, le grillage, le portail» (*Paris, géographie de l'exil*, 950). Sebbar conserve de cette époque des souvenirs aussi précis que douloureux :

Enfermée dans la langue de ma mère, je n'entendais que ce qui venait d'Elle, cette langue, véhiculé par elle, imposé, reçu, digéré, appris, recraché. La langue arabe, je ne voulais pas savoir qu'elle existait [...]. C'était la langue des enfants de la rue au-delà du grillage et qui nous insultaient nous de l'autre côté [...]. Je les haïssais. (*Si je parle*, 1182)

C'est donc dans ce miroir que représente le regard de l'autre que Sebbar perçoit sa différence. Dès l'enfance s'impose à elle la certitude de sa singularité par rapport à l'environnement géographique, social et culturel algérien. Ce qui l'a le plus traumatisée cependant – et la trace du traumatisme est visible dans les écrits autobiographiques comme *Si je parle*, *La moustiquaire* et plus récemment, *Je ne parle pas la langue de mon père*, où est ressassé le même souvenir – c'est l'attitude hargneuse, provocatrice, cruelle des petits villageois qui les attendaient matin et soir sur le chemin de l'école pour les insulter ses sœurs et elle, «les petites filles étrangères» (*Je ne parle pas*, 36): «à travers nous, ils insultaient la

différence manifeste, provocante sûrement.» (40-41) Durablement marquée par les mots «agressifs et obscènes» (36), «violents»(37), «orduriers»(41), elle raconte :

Enfermés dans la citadelle de la langue française, de la république coloniale, les murs n'arrêtaient pas l'écho malfaisant des injures proférées par les garçons, la langue roulée, hurlée, était violente, obscène. (*Je ne parle pas* 31)

Pour se protéger, elle s'isole, se réfugie dans la lecture et, s'inventant un univers imaginaire, s'aventure rarement hors de l'école paternelle : «Je me suis enfermée moi-même dans les livres à l'école, en pension, dans les études» (*Si je parle*, 1183), dira-t-elle. Pendant longtemps, l'espace hors école sera un lieu à la fois redoutable et fascinant, car totalement méconnu, comme elle l'avouera plus tard: «J'ai vécu en Algérie jusqu'à 17 ans, j'y suis née et si on m'en parle, je ne peux rien en dire.»(*Paris, géographie de l'exil*, 948)

Hennaya lui est aussi étranger qu'un monde lointain. C'est à ses yeux un endroit dangereux et prohibé qu'elle se contente d'observer de la fenêtre de sa chambre ou à travers le grillage de la porte de l'école. Lieu interdit, il incarne également pour la petite fille recluse, soumise à une éducation sévère, un espace d'évasion, de vagabondage, peuplé d'enfants libres et rebelles à toute autorité. Sebbar est particulièrement fascinée par Safia Gaule, une adolescente de treize ans, bâtarde livrée à elle-même et qu'elle voyait traîner dans le village hors de toute contrainte et de toute censure. Pour Sebbar, en butte à l'étroite vigilance maternelle, Safia symbolise la liberté et la transgression dans ce qu'elles ont de primaire, d'indestructible. Nous pouvons déjà mettre cette attirance en rapport

avec l'obsession de l'auteure pour les êtres voués à l'errance, vagabonds insoumis et intrépides, hostiles à toute entrave, qui peuplent son œuvre.

Repliée sur elle-même, Sebbar sera, durant longtemps, incapable d'établir une communication avec les autres : «Je parlais peu [...]. J'étais muette.» (*Si je parle*, 1181) Dans ses témoignages, elle revient sans cesse sur l'atmosphère de solitude et de morosité qui marque son enfance et son adolescence et sur sa mise à l'écart par ses camarades algériennes et françaises :

Exilée dans la maison d'État où on logeait les instituteurs sans bien, les «filles de colons» ne m'invitaient pas et je n'avais pas l'idée de les faire venir chez moi sans cérémonie. Je n'étais pas de la bande, elles ne m'invitaient pas à partager les livres, les fêtes, les parties de tennis, ni même leurs disputes intellectuelles, sur le muret, en haut des escaliers, dans la cour du lycée de Blida. (*Lettres parisiennes*, 50-51)

Ce sentiment poignant de désespérance, d'abandon et d'impuissance, elle l'éprouvera même après avoir quitté l'Algérie, durant ses premières années d'université :

Lorsque je n'étais pas sur les bancs de l'Université de Lettres, j'étais dans une chambre vaste et triste du cours Mirabeau, juste en face d'un café fameux où se retrouvait la jeunesse dorée de la ville ... souvent je me suis assise seule sur une banquette d'angle. Personne ne me voyait, ne me regardait, ne faisait attention à moi.[...]. Je n'étais pas de leur monde. Je pouvais rester là des heures, je ne les gênais pas. Combien d'heures j'ai passées dans ce coin, toujours le même comme si on m'avait laissé la place qui me cachait le mieux, et dans quelle détresse. (*Lettres parisiennes*, 120)

Sebbar reconnaît également avoir entretenu avec soin son isolement. Repli sur soi, réserve et mutisme constituaient pour elle l'unique moyen de se protéger contre le rejet, l'indiscrétion et la suffisance des autres :

J'étais muette. Je ne parlais ni aux unes que je voyais peu – les filles arabes – ni aux autres avec qui j'étais en pension – filles d'administrateurs, colons, commerçants, bavardes et bêtes que je méprisais mais que j'enviais parce qu'elles savaient qui elles étaient – filles de ..., qui habitaient à, allaient chez, et c'était toujours bien, le mieux. (*Si je parle*, 1182)

L'expérience du lycée, à Blida puis à Alger, est une épreuve extrêmement pénible pour Sebbar. Arrachée à son milieu familial, placée en pension, elle est obligée d'affronter un monde extérieur qu'elle se contentait jusque-là d'observer à travers les portes grillagées de l'école paternelle. C'est à l'internat qu'elle est, pour la première fois, mise en demeure d'établir un contact direct avec un monde qui lui est étranger et où elle va devoir trouver sa place, à cet âge vulnérable de l'adolescence où la personnalité, imprécisément formée, est ouverte à toutes les influences. Le lycée est le reflet de la situation coloniale de l'époque. S'y retrouvent les filles de colons mais également celles de la classe algérienne aisée, deux univers sociaux fort différents du milieu originel de Sebbar qui, éprouvant un certain malaise du fait d'un métissage mal toléré et mal vécu, entreprend de passer sous silence ses racines paternelles considérées comme un handicap et un obstacle à son intégration parmi les filles de colons :

J'étais la fille de ma mère – je parlais dans sa langue – j'existais quand je disais à mes inquisitrices – ma mère est française. Et j'ajoutais métropolitaine. De France. Mon origine, c'était là où ma mère était née, avait vécu, authentifiée dans ma francité. Par ma mère. (*Si je parle*, 1182)

Durant toute sa scolarité, et pour échapper aux attaques malveillantes de ses camarades de classe, elle s'efforcera de cacher une ascendance arabe jugée dégradante et dévalorisante, prenant ainsi à son compte le mépris du colonisateur vis-à-vis du peuple algérien. Son attitude s'explique aisément par le contexte familial – c'est-à-dire un entourage pénétré par les valeurs et la mythologie de l'Occident, qui a fait de l'école un lieu d'internement idéologique – mais surtout sociopolitique de l'époque. Elle évolue, en effet, dans un environnement où règne le colonisateur français, convaincu de sa supériorité culturelle et civilisationnelle, sur l'autochtone arabe, image même – au regard de ces filles de colons, imbues de leur appartenance à la puissance dominante – de l'indigène ignorant et sauvage. Être arabe, pour l'adolescente qu'elle est alors, signifie s'identifier aux petits villageois déguenillés et incultes dont les insultes obscènes la révoltent.

L'attitude des autres force ainsi Sebbar à se redéfinir socialement et identitairement. Son exclusion est à mettre au compte d'un discours hégémonique, fondé sur des préjugés raciaux et sociaux, qui la relègue dans la marge et dont elle dénonce l'injustice. Ce monde colonial, où la position des sujets est déterminée selon des critères précis d'appartenance ethnoculturelle et sociale, l'auteure en parle comme d'

[] un monde qui me fascinait parce que je savais que si je m'en excluais, c'est qu'il m'excluait aussi : j'avais du sang arabe et mon père n'était pas caïd ni bachaga; il ne possédait ni terres à blé, ni fermes, ni commerces, ni sociétés d'import-export ... [] Mon père ne possédait même pas sa maison... (*Lettres parisiennes*, 49)

Ces propos, en exposant la hiérarchie sociale qui prévalait dans la colonie et qui se fondait sur la race et sur les avoirs matériels, éclairent la nature des

interactions entre Français et Algériens, groupe socialement déclassé. Le problème est par conséquent celui d'une genèse embarrassante et d'autant plus malcommode que rendue ostensible par le port de nom et prénom qui empêche la reconnaissance par l'autre de la filiation française. D'où ce constat : «Je n'étais pas française puisque j'avais un nom arabe» (*Si je parle*, 1181). Le nom instaure un écart définitif, renvoyant Sebbar à ses origines indigènes, générant un questionnement déstabilisateur :

Moi je ne savais pas répondre quand les filles me questionnaient. Elles me posaient toujours les mêmes questions. Mes origines. Je ne disais rien... Je me suis perdue à moi. Pour ne pas répondre; ne pas dire ce qu'elles attendaient que je dise. (*Si je parle*, 1181)

Pierre Bourdieu a fort bien analysé le caractère réducteur de la classification de l'individu à partir du nom :

"Désignateur rigide", le nom propre est la forme par excellence de l'imposition arbitraire qu'opèrent les rites d'institution : la nomination et la classification introduisent des divisions tranchées, absolues, indifférentes aux particularités circonstancielles et aux accidents individuels, dans le flou et le flux des réalités biologiques et sociales.⁷

Ainsi, pour Sebbar, le nom, signe tangible d'une identité autre, fait qu'en dépit des efforts déployés pour se faire reconnaître, la différence s'impose, la condamnant au rejet :

Ce prénom qui disait ma naissance que j'étais une fille, fille d'un Arabe ... souvent on ne m'appelle pas. On m'interpelle, pour ne pas s'engager dans le lyrisme obligé du prénom, on ne le prononce pas. Ou un geste, un salut, une adresse criée, inarticulée : hé! ho! ou hé! dis ... ou si on me parle de près, on me parle sans me nommer. (*Si je parle*, 1185)

⁷ Pierre Bourdieu. *Le sens pratique*. Op. cit. 86.

Outre le nom, certaines caractéristiques physiques empêchent l'assimilation de Sebbar au groupe dominant. L'auteur, dans ses écrits autobiographiques, n'a pas manqué de souligner le poids des traits physiques hérités de son père qui, révélant une altérité à ses yeux disqualifiante, ont entravé son besoin de fusion à la communauté française :

Moi je n'aimais pas que ma mère dise tout le temps que j'avais de beaux cheveux frisés. J'aurais aimé avoir des cheveux plats. Pas comme ceux des petites arabes que je voyais dans la rue. (*Si je parle*, 1180)

Ces propos donnent à voir un refus et une dissociation avec l'ascendance paternelle qui pourraient être interprétés comme le signe tangible d'une volonté de rupture avec l'identité arabe et, par conséquent, comme une forme de reniement mais également d'aliénation. Les cheveux, pareillement au nom, sont ainsi considérés comme marqueurs ethniques discriminants. Sebbar, dans les *Lettres parisiennes*, souligne que ces derniers peuvent, à la manière d'un handicap, s'avérer traumatisants :

Il faut être fort, très fort et solide dans la marginalité de géographie, de langue, de couleur, de civilisation pour échapper à l'institution correctionnelle en psychiatrie, rééducation ou réinsertion ... (119)

2.3.2. L'enfermement culturel et linguistique

Sebbar, analysant le phénomène de l'exil comme une forme d'instabilité ontologique, démontre qu'il est indissociable des questions de langue, de culture, d'identité. L'exil est lié à la colonisation et à la déculturation qu'elle a opérée chez les Algériens. Le colonisateur a, en effet, dès les premiers temps, essayé de bannir l'enseignement arabe, considéré comme un frein à l'assimilation des

indigènes au système français, par une politique méthodique de déracinement de la langue arabe et de destruction culturelle, d'abord par la fermeture progressive des lieux d'enseignement, puis par l'ouverture de nouvelles écoles prodiguant un apprentissage similaire à celui de la métropole. Cependant, de crainte que l'instruction ne pousse les Algériens à la révolte en leur ouvrant les yeux sur leur condition, les Français n'y accueillirent que le strict minimum nécessaire à leur administration.

L'institution scolaire a fonctionné en Algérie, à l'instar d'autres nombreuses colonies, comme un outil de domination dans la mesure où la langue et la culture françaises ont été imposées, inculquées, en tant que seules langue et culture légitimes, conformément aux seuls intérêts du colonisateur ainsi qu'en témoigne cette déclaration, en 1897, d'Alfred Rambaud, ministre de l'instruction publique :

La première conquête de l'Algérie a été accomplie par les armes [...]. La seconde conquête a consisté à faire accepter par les indigènes notre administration et notre justice. La troisième conquête se fera par l'école: elle devra assurer la prédominance de notre langue sur les divers idiomes locaux, inculquer aux musulmans l'idée que nous avons-nous-mêmes de la France et de son rôle dans le monde, substituer à l'ignorance et aux préjugés fanatiques des notions élémentaires mais précises de science européenne.⁸

L'enseignement du français constituait ainsi, dès le départ, l'élément fondamental du système éducationnel dans la mesure où il était censé favoriser une certaine assimilation de la population indigène. Leïla Sebbar, dans un entretien récent, confirme : «L'école coloniale de l'époque, c'était parler le français

⁸ Bulletin de l'Enseignement des Indigènes. (1897). 21. Cité dans Ahmed Lanasri. (2003). «La littérature maghrébine et le problème linguistique : le cas algérien». *Les études littéraires francophones: état des lieux*. Lille III : Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle. 222.

et enseigner le français. Il n'y avait pas d'autre langue possible dans cet espace scolaire.» (Tervonen) Jacques Derrida, poussant plus loin la dénonciation, évoque le décalage instauré entre l'enseignement dispensé à l'école et la réalité de la vie en Algérie :

On pourrait aussi "raconter" à l'infini, on a déjà commencé à le faire ici ou là, ce qu'on nous "racontait" justement de "l'histoire de France": une discipline incroyable, une fable et une bible mais une doctrine d'endoctrinement quasiment ineffaçable pour des enfants de ma génération. Sans parler de la géographie: pas un mot sur l'Algérie, pas un seul sur son histoire et sur sa géographie, alors que nous pouvions dessiner les yeux fermés les côtes de Bretagne ou l'estuaire de la Gironde.⁹

A cette imposition forcée, nous pouvons associer la notion de violence symbolique telle qu'elle a été développée par Bourdieu¹⁰, c'est-à-dire en relation étroite avec l'institution scolaire, lieu de reproduction des mécanismes de domination et de renforcement des inégalités sociales et culturelles. La notion de violence symbolique s'applique à «tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force»¹¹. La violence symbolique est, par conséquent, masquée, insidieuse, invisible mais effective. Elle est celle des institutions (famille, religion, école, État) et vise à établir la légitimité d'un discours, d'un groupe social, d'un agent. Mais cette légitimité présume l'ignorance de la violence qui l'a produite. C'est ce refoulement et cette dissimulation qui établissent son efficacité et sa pérennité. L'école, affirme Bourdieu, joue un rôle

⁹ Jacques Derrida. (1996). *Le monolinguisme de l'Autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée. 75-76.

¹⁰ Pierre Bourdieu. (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Minuit.

¹¹ Pierre Bourdieu. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Droz. 18.

considérable en tant que structure de légitimation de l'ordre établi. L'école coloniale, fondée sur un rapport de forces, représente «l'arbitraire d'un pouvoir» qui impose un enseignement spécifique dans une langue donnée et au détriment d'une autre langue. Dans les pays colonisés, son objectif était de déstabiliser les structures autochtones (valeurs, traditions, conduites) par la formation, pour des fonctions précises, d'un nombre restreint d'individus, soigneusement sélectionnés (en fonction de leur famille ou de leur mérite), qui seraient tous acquis au pouvoir dominant. L'école coloniale devient rapidement, par ailleurs, un vecteur de promotion sociale qui est indissociable d'une maîtrise parfaite de la langue. Pierre Bourdieu précise ainsi que «La langue officielle a partie liée avec l'État. [...]. Cette langue d'État devient la norme théorique à laquelle toutes les pratiques linguistiques sont objectivement mesurées.»¹²

Cela est particulièrement indéniable en situation coloniale où les échanges sont nécessairement commandés par des rapports de force. La langue française a, dans les colonies, édifié une norme et ceux qui ne s'y conformaient pas devenaient les déclassés de la société. L'Algérie coloniale se caractérisait en particulier par un environnement linguistique hétérogène. On y distinguait les Français métropolitains, comme la mère de Sebbar, qui s'exprimaient dans une langue châtiée, et les Pieds-Noirs, c'est-à-dire les Français d'Algérie, dont une grande majorité était d'origine espagnole, italienne ou maltaise, et qui parlaient un français métissé et donc impur. Les premiers avaient préséance sur les seconds dans la mesure où le statut social était étroitement lié au statut linguistique. Quant

¹² Pierre Bourdieu (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard. 27.

aux indigènes, la maîtrise par certains de la langue française n'effaçait cependant pas les différences sociales ni un clivage fondé sur la race, avec au sommet les Français et à la base, les Arabes.

C'est dans son premier essai, *Le mythe du bon nègre ou l'idéologie coloniale dans la production romanesque du XVIIIème siècle*, que Sebbar évoque cette élite coloniale nécessaire au bon fonctionnement d'un système qui la maintient dans la sujétion. L'analyse de Sebbar se fonde sur l'examen de textes appartenant à la littérature coloniale française du XVIIIe et début du XIXe siècles dans lesquels les écrivains font l'apologie du bon nègre réduit à l'esclavage, instruit, endoctriné, formé par le maître français pour le seconder et propager son enseignement et ses valeurs:

Le bon nègre sera donc celui qui, parce qu'il a un bon maître, saura mettre à profit l'enfermement culturel où le maître l'a contraint, pour intégrer les valeurs de l'Occident, sans jamais mettre en question les rapports de domination. L'esclavage aura été bénéfique, puisqu'il aura permis l'apprentissage de la culture de l'Européen. (*Le mythe*, 2351)

Ce bon nègre, nous révèle de plus Sebbar, sur un ton ironique qui a une fonction démystificatrice, doit avoir des qualités, des dons qui le prédisposent non seulement à assimiler mais également à «transmettre cette culture blanche qu'il admire à d'autres indigènes moins nobles, moins savants.» (2600) L'auteure ne manque pas, par ailleurs, de relever l'attitude arrogante et méprisante d'une France toute-puissante, impérialiste et assimilationniste, qui «distingue l'esclave pour ses dons exceptionnels, ses facultés prodigieuses d'assimilation de la culture blanche» (2599) et qui s'en sert pour raffermir sa mainmise et son autorité sur les

populations soumises : «L'esclave raffiné, policé répondra à l'attitude du maître, en transmettant à son tour ce savoir. [...]. Existe-t-il meilleur garant de l'autorité culturelle blanche ?» (2597)

C'est à un assujettissement total, car il vise à convaincre l'esclave de son infériorité, que fait allusion l'auteure. L'asservissement est d'autant plus parfait que la diffusion des valeurs occidentales se fait de façon insidieuse, dans la non violence et le consentement. L'esclave ne perçoit pas «parce qu'elle est douce et sournoise, cette violence culturelle». Au contraire, «il subit avec délices l'internement culturel. Son ravissement est absolu.» (2597) Le bon nègre est finalement celui qui a non seulement assimilé les valeurs du maître, mais qui est entièrement disposé à les imposer à son tour à ses compatriotes car il n'est désormais plus en mesure d'envisager d'autre ordre social et culturel que celui qu'il lui a été inculqué : «Ainsi le bon nègre est un produit de la culture occidentale.» (2352)

Il est aisé de relever à travers ces citations une somme d'analogies entre la figure du bon nègre, telle qu'elle apparaît dans la littérature coloniale du XVIII^e siècle, et l'expérience personnelle de l'auteure. L'endoctrinement idéologique décrit dans *Le mythe du bon nègre* est en relation manifeste avec sa propre situation. Ces propos de Sebbar dessinent d'ailleurs un lien patent entre l'analyse littéraire et l'énoncé autobiographique : «C'est à travers lui, ce nom, le mien, que j'ai cherché Adonis le nègre dans les vieux livres oubliés, dans les catalogues de la Bibliothèque Nationale à Paris.»(*Si je parle*, 1186)

L'auteure est ainsi amenée à établir une série de correspondances et de rapprochements entre Adonis, élu par le maître, et le colonisé algérien, symbolisé par le père, instituteur :

Mon père apprenait aux enfants arabes, dans l'École des Garçons Indigènes comme l'indiquaient les lettres capitales au fronton du portail, la langue de ma mère. Il leur enseignait à lire et écrire le français. (*Si je parle*, 1182)

Pierre Bourdieu, analysant dans *Ce que parler veut dire*, le rôle de l'instituteur dans le processus menant à la reproduction et à la légitimation d'une langue dominante, soutient :

L'instituteur agit quotidiennement de par sa fonction sur la faculté d'expression de toute idée et de toute émotion sur le langage. En apprenant aux enfants qui ne le connaissent que bien confusément ou qui parlent même des dialectes ou des patois divers, la même langue, unie, claire et fixée, il les incline déjà tout naturellement à voir et à sentir les choses de la même façon; et il travaille à édifier la conscience commune de la nation.¹³

L'instituteur indigène, formé à l'école française, était un auxiliaire essentiel à l'expansion de l'idéologie nationale et occupait une place prépondérante au sein de la société de par l'autorité qu'il exerçait et le respect qu'il inspirait. Le père représente ici le bon nègre qui, ayant parfaitement intégré le savoir prodigué par le maître, se charge à son tour de le dispenser de par les pouvoirs qui lui sont conférés. N'est-il pas devenu maître à son tour et, à ce titre, comparable à ces esclaves ainsi caractérisés?

Ils avaient appris à parler la langue du maître français et le maître leur a dit qu'ils étaient de bons nègres. Certains sont devenus des maîtres d'école, des maîtres de français. (*Si je parle*, 1186)

¹³ Pierre Bourdieu. *Ce que parler veut dire*. Op. cit. 32.

La similitude avec le père est rendue encore plus frappante dans ce témoignage où Mohammed Sebbar est dépeint comme :

[] l'Arabe qui oublie sa langue maternelle pour la langue de l'école française, et de sa femme, la «Française de France» qui parle sans l'accent des Européens d'ici, une femme à part, qui vient habiter par amour un minuscule village, sans prestige, ni pittoresque, ni primitif, sur ces hauts plateaux où on se déplace à cheval. (*Lire loin pour revenir*, 37)

Sebbar, à l'instar d'autres écrivains maghrébins, ne manque pas de dénoncer une hégémonie linguistique et culturelle jugée nocive et castratrice puisqu'elle a conduit les peuples colonisés à adopter la langue française au détriment de leurs propres idiomes, générant ainsi déculturation et dépersonnalisation. Kateb Yacine parle ainsi de la «gueule du loup» tandis qu'Albert Memmi affirme :

Le colonisé n'est sauvé de l'analphabetisme que pour tomber dans le dualisme linguistique. Le bilingue colonial n'est sauvé de l'emmurement que pour subir une catastrophe culturelle jamais complètement surmontée.¹⁴

La pratique esclavagiste, dénoncée dans *Le mythe du bon nègre*, est également à mettre en parallèle avec l'attitude maternelle. La mère a, en effet, veillé à reproduire, au sein de la famille, la situation de domination coloniale que Sebbar qualifiera plus tard d'«enfermement culturel» (*Le mythe du bon nègre*, 2351). L'attitude maternelle est ainsi interprétée :

Il est clair que dans une situation coloniale, la part dominante c'est la culture de la langue dominante, d'autant plus que les traditions culturelles et linguistiques passent aussi par la mère. (Hugon 33)

¹⁴ Albert Memmi. (1985). *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard. 135-136.

La mère joue, par conséquent, un rôle majeur en ce qui a trait à la référence identitaire et culturelle. L'auteure, dans ses écrits autobiographiques, donne à son vécu les caractéristiques d'un internement culturel et idéologique dont l'école, décrite comme «une citadelle hermétique» (*Je ne parle pas*, 41), «la citadelle de la langue française, de la république coloniale» (*Je ne parle pas*, 31), un «lieu clos, institutionnel et en marge» (*Lettres parisiennes*, 50), représente l'espace symbolique : «Et je suis née de la maîtresse d'école, dans l'école, l'enceinte coloniale où le grillage sépare la langue de France des langues indigènes.» (*Paroles d'exil*, 38)

Si le portail de l'école délimite une frontière matérielle entre les villes arabe et européenne, l'école, de son côté, représente une frontière stigmatisante culturellement et socialement car elle marque la séparation et la non-reconnaissance de l'autre par la confrontation déstabilisante de deux langues, deux identités distinctes. Elle est dépeinte comme une «citadelle close, enfermée dans sa langue et ses rites, étrangère, distante, au cœur même de la terre dont nous ne savions rien...» (*Je ne parle pas*, 39) Par ailleurs, soutient l'auteure, évoquant sa propre expérience, l'école, à la fois institution et lieu d'habitation, symbolise la soumission absolue aux modèles culturels dominants :

Cellule familiale, cellule sociale, l'une et l'autre constituent un lieu d'internement idéologique. Valeurs morales et culturelles de l'Occident y pénètrent pour n'en plus sortir.
(*Le mythe du bon nègre*, 2608)

Dans les *Lettres parisiennes*, Sebbar précise que ses parents étaient profondément influencés par les idéaux de la III^{ème} République. Faut-il rappeler que l'idéal républicain a été édifié sur la conception messianique d'une France

nationaliste, supérieure et civilisatrice, qui a légitimé et justifié les conquêtes et la colonisation et qui a confié à l'école la mission de répandre la langue et la culture françaises aux races dites inférieures? Ce qui s'est traduit concrètement par l'occultation et le déni de la diversité des cultures. Bien que l'auteure insiste sur l'attachement de ses parents aux valeurs de l'humanisme occidental, il n'en demeure pas moins que cet humanisme a prouvé son incapacité à mettre en pratique ses propres principes dans les pays colonisés comme l'ont bien démontré des écrivains comme Feraoun, Dib, Kateb, Mammeri et autres.

Plus que le père, la mère est perçue comme le porte-parole de la langue officielle : «Elle est la France. [...] Elle est la langue de la France», nous dit Sebbar dans *Les mères du peuple de mon père* (162). Elle est vue essentiellement comme la «maîtresse d'école» (162), «l'institutrice» (165) à «l'œil vigilant et attentif»(162) qui fait en sorte que «ni la langue (arabe), ni les coutumes trop vives des femmes nées sur une terre de chaleur et de prospérité, ni les bijoux brillants, ni les ornements indiscrets» ne franchissent «la clôture de l'école et de la maison d'école» (161). Elle est une «mère modèle»(162), dont la rigueur, l'intransigeance s'opposent à l'exubérance des mères algériennes, décrites, en comparaison comme des

[] mères archaïques, maternelles, au corps vaste, enveloppé de linges où se perd le corps d'un enfant, mères à la langue inconnue qui ne donne pas d'ordre, qui ne se préoccupe ni de l'école ni du libre arbitre. (*Les mères*, 164-165)

Sebbar poursuit par ces propos qui trahissent le ressentiment et l'amertume:

Je m'invente une mère aimante, chaleureuse, tendre toujours, [] je me fabrique une mère douce à ses filles,

une mère que l'institutrice ne métamorphose pas en donneuse de leçons, oublieuse de l'amour, par devoir. (*Les mères*, 165)

La mère demeure, cependant, surtout celle qui impose la suprématie d'une culture : «La maison d'école, le jardin de ma mère, ses enfants, forment une *petite France* où se parle la langue de la France» (*Les mères*, 162). Ce faisant, elle a contribué à la méconnaissance et, par extension, à la dépréciation de la culture paternelle :

Je ne sais pas si j'ai choisi les livres que j'ai lus. Dans l'enfance, non. Je suis sûre, pour les premières années où j'ai lu, que c'est ma mère, l'institutrice, la maîtresse d'école, vigilante, qui me donne à lire, non pas ce qu'elle trouve dans l'école de mon père, c'est une école de garçons indigènes, il n'y a pas de bibliothèque [...] les livres qu'elle commande pour nous, ceux que lisent au même moment, je pense, les enfants français de la France et de la colonie. (*Lire loin pour revenir*, 33)

L'enfermement est vécu comme un acte de dépropriation qui génère inéluctablement un sentiment de vulnérabilité dans la mesure où il place l'auteure en porte à faux avec ses racines algériennes, dépropriation dans laquelle le père a joué un rôle essentiel. Le reproche est, en effet, également adressé au père à travers un texte au titre fort révélateur, *Je ne parle pas la langue de mon père*, qui est une remise en question du comportement paternel concernant l'enseignement de la langue arabe : «Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère»(33), «Mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple»(59), «Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père»(105), martèle l'auteure tout au long du texte. La négation inscrite au cœur même du titre expose les traces d'une absence, d'un manque actualisés dans l'écriture par la répétition des mêmes mots repris sans

cesse au début des sept chapitres composant le texte. Celui-ci met en lumière la douleur née de la distance et de la séparation car le père «a rompu la lignée» (20) par son refus de transmettre la langue, privant de ce fait ses enfants de tout un héritage culturel : «Mon père, avec lui, nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre.» (42) Le père a, par conséquent, contribué à la marginalisation de sa propre langue par son refus de la parler ou de l'enseigner à ses enfants : «jamais mon père ne parlait arabe à la maison» (Hugon³³), souligne Sebbar. Or, la fracture, assure-t-elle dans un autre entretien, se localise au niveau de la langue : «C'est là, à la frontière des deux langues que se dessine le conflit.» (Tervonen)

La question de la langue est, en effet, primordiale dans la mesure où la langue, composante fondamentale de l'identité nationale ou collective, fonde le sentiment d'appartenance à une communauté de culture homogène. Elle crée un sentiment d'appartenance, d'identification indispensable à la cohérence du moi, qui empêche l'éclatement, le désarroi. L'identité se forge à partir de modèles identitaires collectifs, (histoire, mythes, religion, modes de comportement, ...) transmis par le milieu familial et social, qui confèrent à l'individu un sentiment d'appartenance, de continuité historique et surtout de confiance en soi indispensable à l'équilibre psychologique. Or la mère, par l'imposition de la langue française comme langue d'usage, de communication, d'instruction a œuvré au renforcement d'un modèle culturel unique, signe d'une identité qui n'est pas celle du peuple algérien (ce qui, cependant, n'évitera pas aux siens l'exclusion par le groupe dominant), où le *Je* ne se construit pas par la référence à un *Nous* mais se fonde sur le rejet implicite de ce *Nous*.

La problématique de la relation complexe qu'entretient l'écrivain francophone originaire du Maghreb avec les deux langues française et arabe a donné lieu à de multiples études dans la mesure où le questionnement sur la langue est indissociable du débat sur l'identité. Pour de nombreux écrivains, le problème linguistique et identitaire se trouve au centre du projet d'écriture. Chraïbi, Ben Jelloun, Khatibi, Djébar, Kateb pour ne citer que ceux-ci, ont tous évoqué le malaise, la culpabilité, la souffrance et les résistances (plus ou moins avoués), ressentis face à la langue d'écriture qui a supplanté et conduit à la marginalisation la langue maternelle. La conscience de l'aliénation, le besoin de se réapproprier son propre pays, de réhabiliter son patrimoine culturel et de revaloriser son identité expliquent l'engagement de l'écrivain maghrébin et son utilisation de la langue française comme outil de contestation et de revendication. Memmi affirme que le «déchirement essentiel du colonisé se trouve particulièrement exprimé et symbolisé dans le bilinguisme colonial» dans la mesure où «les deux univers symbolisés, portés par les deux langues, sont en conflit.»¹⁵

Le problème se pose autrement pour Sebbar ainsi qu'en attestent ces propos : «Moi, je ne me suis pas posé la question de la langue quand j'ai écrit, parce que la langue française est ma langue maternelle.»(Smati 45) Si son rapport à la langue française est inné dans la mesure où celle-ci n'est pas une langue d'emprunt, comme c'est le cas des écrivains maghrébins, la méconnaissance de la langue arabe, l'intériorisation de la dévalorisation de la culture paternelle ont

¹⁵ Albert Memmi. *Portrait du colonisé, suivi du portrait du colonisateur*. Op. cit. 135-136.

constitué un obstacle majeur à l'affirmation de sa filiation algérienne qu'elle ne fera valoir plus tard, comme référence identitaire, que dans les espaces associatifs politiques (comités Vietnam. M.L.F.), lieux d'échange hétérogènes, où la diversité, l'altérité ne sont pas stigmatisées mais reconnues, sinon valorisées.

Il n'en demeure pas moins que nous repérons dans les témoignages de Sebbar les traces d'un traumatisme historique qui l'a personnellement affectée et qui est celui de la perte, de l'expropriation de la langue paternelle au profit de la langue française, à la fois langue maternelle et langue du colonisateur. Derrida, dans *Le monolinguisme de l'autre*, affirme : «Quand on interdit l'accès à une langue, on n'interdit aucune chose, aucun geste, aucun acte. On interdit l'accès au dire, voilà tout, à un certain dire.»¹⁶ Sebbar, frappée par l'interdit maternel et social, s'est vue refuser l'accès à l'arabe littéraire et dialectal et, par conséquent, à la culture et aux traditions algériennes. Dans ses écrits, elle expose la relation ambiguë qu'elle entretient avec la langue française qu'elle évoque comme la langue de la mère, la langue de France et très rarement comme sa langue propre : «Je me suis trouvée doublement enfermée dans la langue de ma mère, langue maternelle, langue de l'école, langue coloniale et civilisatrice que mon père parlait et enseignait.» (*La langue de l'exil*, 9)

Nous pouvons mettre cette attitude en relation avec celle de Derrida qui, dans son essai, déclare :

Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, ma langue propre m'est une langue inassimilable. Ma langue, la seule que je m'entende parler et m'entendre à parler, c'est la langue de l'autre.¹⁷

¹⁶ Jacques Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Op. cit. 58.

¹⁷ Idem. 47.

Le monolinguisme de l'autre, réflexion sur la langue et sur la relation de l'individu à la langue, traite de la problématique de l'implacable imposition de la langue qu'elle soit langue maternelle ou langue du colonisateur. Derrida y évoque la brutalité des «situations d'aliénation "coloniale" d'asservissement historique»¹⁸, tout en tentant de démontrer que la langue maternelle est également porteuse de tourments identitaires similaires. Dans cet ouvrage, qu'il qualifie de «causerie», de «confession», de «débat politique»¹⁹, de «petite fable»²⁰, Derrida commente la façon dont est vécu l'héritage colonial linguistique et culturel de la langue française et examine le rapport de la langue à l'identité en partant d'un paradoxe : «On ne parle jamais qu'une langue. On ne parle jamais une seule langue.»²¹ Par ces deux affirmations contraires, il constate l'impossibilité du monolinguisme absolu et la brutalité d'un système colonial qui a fait de la langue un outil au service d'une idéologie et d'un pouvoir. Derrida, juif algérien, a été contraint de n'apprendre que le français, langue «de la culture officielle»²², imposée au détriment de l'arabe et de l'hébreu, et qu'il considérera toujours comme la langue de l'autre, du colonisateur. Même si la maîtrise de la langue apprise est parfaite, l'appropriation et surtout l'identification ne sont jamais totales. L'aliénation, comme rappel de la blessure originelle, de la «terreur»²³ dont est porteuse la langue inculquée, de la violence infligée à l'altérité, persiste. De plus, la langue, quoique pleinement assimilée, se révèle impuissante à exprimer la souffrance et

¹⁸ Jacques Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Op. cit. 44-45.

¹⁹ Idem. 2.

²⁰ Idem. 31.

²¹ Idem. 21.

²² Idem. 91.

²³ Idem. 45.

l'urgence du dire. Derrida relève ainsi les limites du langage et le risque d'aphasie que comporte toute langue. Dans cet ouvrage, il remet également en cause l'idée même de la langue maternelle comme garante de la stabilité identitaire dans la mesure où toute langue est nécessairement imposée, encore plus dans un contexte colonial d'impérialisme linguistique.

Écarté de ses origines juives et arabes par la censure coloniale, Derrida considère l'identité comme un concept problématique et confus. Explorant son propre cas – il est juif maghrébin mais également français du fait du décret Crémieux qui, en 1870, accorda la nationalité aux Juifs d'Algérie, (décret révoqué en 1942, alors que Derrida est âgé de douze ans), et il est donc franco-maghrébin – il démontre que le multiculturalisme, loin d'être une richesse, génère un trouble identitaire. Poussant plus loin le questionnement, il se demande :

"Ce trouble de l'identité", est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe l'anamnèse? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le fantasme généalogique? Est-ce qu'il réprime, refoule ou libère? Tout à la fois sans doute et ce serait là une autre version, l'autre versant de la contradiction qui nous mit en mouvement. Et nous fait courir à perdre haleine ou à perdre la tête.²⁴

Derrida explique le «trouble identitaire» par le fait qu'«une identité n'est jamais donnée, reçue ou atteinte» car ce que l'on nomme identité n'est en fait que «le processus interminable, indéfini et phantasmatique de l'identification»²⁵, c'est-à-dire une construction érigée sur l'assemblage des composants identitaires et plus

²⁴ Jacques Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Op. cit. 37.

²⁵ Idem. 53.

particulièrement la langue qui est le lieu de l'énonciation et qu'il nomme «modalité identificatrice»²⁶.

Comme Derrida, Sebbar n'a pas eu à endurer le dédoublement de l'usage du dire. Mais si elle affirme que le français est sa langue maternelle, elle persiste à affirmer également qu'il est la langue de la mère et donc celle de l'Autre, rejoignant ainsi la pensée de Derrida qui déclare : «Oui, je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne.»²⁷ La langue maternelle est, par conséquent, à considérer comme une «prothèse d'origine» (pour reprendre les mots de Derrida), qui a, par le biais de l'endoctrinement, tenté d'instaurer un rapport spontané à la langue alors que celle-ci est étroitement liée à une situation de domination et de spoliation. Si nous nous référons à l'exposé de Derrida et aux propos de Sebbar, nous constatons que l'écrivaine, en tant que monolingue, a vécu une situation d'oppression linguistique comparable à celle vécue par l'ensemble des écrivains francophones bilingues ou multilingues. Elle affirme d'ailleurs dans un entretien réalisé par la revue algérienne *Parcours maghrébins* : «D'une certaine manière, je ne me remettrais jamais de la colonisation; je suis un produit de la colonisation» (Smati 45), ralliant le propos de Robert Jouany assurant que «l'individu est tributaire de l'Histoire et de son histoire.»²⁸

Le fait d'avoir été dépossédée de la langue paternelle a généré un trouble identitaire, une blessure qui a laissé de profondes cicatrices dont nous retrouvons la marque sur le corps même de la langue, dans l'écriture. Le traumatisme subi est, en effet, à l'origine même de l'écriture sebbarienne. Ainsi que l'affirme

²⁶ Jacques Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Op. cit. 53.

²⁷ Idem. 15.

²⁸ Robert Jouany. *Singularités francophones*. Op. cit. 35.

Derrida. «le traumatisme aura eu lieu, avec ses effets indéfinis, destructeurs et structurants à la fois»²⁹ et cette langue, imposée par la mère, Sebbar va se l'approprier pour y inscrire sa griffe, son empreinte, à travers la mise en valeur d'un héritage culturel paternel longtemps occulté. L'Algérie, terre paternelle dont la perte demeure à la fois symbolique et réelle, devient l'élément fondateur du processus scripturaire, le lieu signifiant de la naissance d'une écriture qui se nourrit de la nostalgie et d'un sentiment de rupture et de perte devenu intrinsèque : «Mais l'Algérie est mon pays natal. Et si j'écris, c'est que cette terre me manque» (*À ma mère*, 328), avoue-t-elle. Cet enracinement dans une autre terre et dans une autre mémoire se réalise dans la langue maternelle dont la position se trouve ainsi déstabilisée. Rajae Stitou, dans son étude de l'exil, montre que le traumatisme consécutif à la rupture d'avec l'origine, peut conduire à une créativité constructive : «Certains sujets vont transformer la souffrance de l'exil en créativité. Ils vont s'engager dans un processus sublimatoire qui permet de dire leur être dans une langue plurielle.»³⁰

Sebbar va transposer sa dualité dans l'écriture et en faire la source et la matière de son inspiration, la fracture devenant ainsi l'espace fondateur de la réflexion. L'expression dans une langue qui n'est pas celle du père participe à la mise en place d'une tension qui devient le ressort même de l'écriture. Les personnages sont à l'image de l'auteure. Écartelés entre deux lieux, deux langues,

²⁹ Jacques Derrida. *Le monolinguisme de l'Autre*. Op. cit. 92.

³⁰ Rajae Stitou. (1997). «Universalité et singularité de l'exil». Dans *Sites de l'exil*. Paris: L'harmattan. 16.

deux identités en rupture l'une avec l'autre, ils sont repoussés dans un espace intermédiaire, un entre-deux déstabilisant dont ils essaient de combler les vides.

2.4. Un exil «productif»

C'est essentiellement dans les *Lettres parisiennes* que Sebbar pose avec acuité la problématique de l'identité et de l'exil liés à l'histoire coloniale et familiale, c'est-à-dire au métissage, à l'usage exclusif du français et à l'occultation des racines algériennes qui ont conduit à la dépropriation et à la dénaturation :

Dénaturée, je crois l'avoir été suffisamment dans les passages de l'une à l'autre culture, d'un pays à l'autre, d'une langue de l'école et de ma mère à l'autre langue que je n'ai pas apprise, que je n'ai pas voulu apprendre, ni pratiquer, ni lire, ni écrire, que je veux seulement toujours entendre. (*Lettres parisiennes*, 20)

Les *Lettres parisiennes* est un texte sur lequel il convient de s'attarder. L'ouvrage est le fruit d'une correspondance étalée sur près de dix-huit mois entre Sebbar et Nancy Huston³¹, écrivaine canadienne anglophone vivant à Paris et qui a fait du français sa langue d'écriture. Centré sur le thème de l'exil et son impact sur les deux correspondantes, les *Lettres* constitue une source biographique très importante dans la mesure où il réunit, tout en les précisant, les développant et les éclairant d'un jour nouveau, les informations dispersées dans les différents écrits autobiographiques de Sebbar. L'objectif recherché est fixé d'avance et clairement formulé dans l'avant-propos destiné à présenter brièvement au lecteur les

³¹ Nancy Huston. (1981). *Les variations Goldberg*. Paris : Seuil; (1985). *Histoire d'Omayya*. Paris : Seuil; (1998). *L'empreinte de l'ange*. Paris : Actes Sud.

protagonistes de l'échange épistolaire :

Deux femmes s'écrivent. De Paris à Paris. L'une est née au Canada anglais, l'autre dans l'Algérie française [...].

Un jour de l'année 1983, après les difficultés et les désarrois du mouvement des femmes, elles veulent s'écrire, se parler d'exil. Pour la première fois, elles se parlent d'elles, seule à seule, par lettres, sachant bien que cette correspondance ne sera pas secrète et que d'autres la liront : dans l'histoire d'une vie il est toujours question d'exil, réel ou imaginaire.

Deux femmes s'écrivent parce que raconter, autopsier l'exil, c'est parler d'enfance et d'amour, de livres, de vie quotidienne, mais aussi de la langue, de la terre, de l'âme...
(7-8)

Dans un échange de points de vue qui se veut sincère et productif, toutes deux examinent les implications de l'exil sur leur identité, leur existence et leur écriture. Elles abordent différents thèmes liés à l'exil tels le déplacement, le métissage, ainsi que les aspects à la fois déplaisants et libérateurs de leur condition d'étrangères. L'entreprise révèle le désir d'approfondir la connaissance de soi à travers une auto-analyse fondée sur une introspection minutieuse, l'examen du quotidien et la dissection du passé, qui pourrait être assimilée à un travail psychanalytique. Elle permet de mieux comprendre les desseins qui sous-tendent la pratique littéraire des deux écrivaines et de cerner leurs spécificités.

Cette écriture du Moi est d'ailleurs qualifiée d' "autopsie". C'est donc une quête, une investigation déterminée par une exigence de savoir et de certitude, qui pose le Moi comme objet d'analyse. Il s'agit de trouver les mots qui expliquent, expriment, définissent la vérité, la réalité d'une notion difficilement "cernable".
Jean-Philippe Miraux, dans son ouvrage sur l'autobiographie, déclare : «Ce que

recherche l'autobiographe lorsqu'il décide d'écrire, c'est l'origine de soi, le petit moment essentiel qui a programmé sa personnalité et a mis en jeu son devenir.»³²

Dans les *Lettres*, les deux écrivaines tentent, en effet, de retracer la fracture première, la blessure originelle et ainsi de redonner sens à une identité fragmentée. Jean Philippe Miraux explique aussi que «l'autobiographie est renaissance, initiative qui pose les conditions d'une éventuelle reconquête de soi, d'une reconstruction, d'une reconstitution.»³³ Les *Lettres* se veut ainsi une sorte de bilan constructif reposant sur l'extériorisation, la formulation se voulant authentique, d'expériences de vie singulières.

Il faut préciser que les *Lettres* ne présente pas toutes les caractéristiques définitionnelles du genre autobiographique formulées par des spécialistes comme Lejeune, May ou Gusdorf pour ne citer que ceux-là. L'ouvrage ne constitue pas un «récit suivi» et rétrospectif ou une «histoire systématique de la personnalité»³⁴. De même, la chronologie n'en est pas le présupposé fondamental. L'autobiographie, telle qu'elle est définie par les théoriciens, est d'abord désir de communication, de divulgation d'une réalité intime que l'on aspire à restituer dans son authenticité et sa véracité. Elle a fonction d'élucidation. Elle éclaire, dévoile le sens jusque-là caché d'un vécu. Plus que tout, elle est destinée à immortaliser l'histoire particulière d'un être appelé à disparaître. Le dessein et la démarche de Sebbar sont toutefois autres et n'entrent pas dans le cadre d'une

³² Jean-Philippe Miraux. (1996). *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Paris : Nathan. 28.

³³ Idem. 11.

³⁴ Philippe Lejeune. (1971). *L'autobiographie*. Paris : A. Colin. 57.

entreprise narcissique ou exhibitionniste, mais relèvent de la quête angoissée d'une identité altérée par le métissage biologique et culturel.

Les *Lettres* ne racontent pas l'histoire d'une vie mais relatent une histoire lacunaire, c'est-à-dire rapportent aussi bien des événements cruciaux pour l'auteure que des souvenirs anodins, choisis pour leur lien direct avec la problématique identitaire, l'objectif étant non pas d'exposer un vécu dans son intégralité mais de nous éclairer sur des fragments d'existence qui deviennent sujets de réflexion de par leurs effets sur la trajectoire de l'auteure. Pudeur, réserve, distanciation soigneusement maintenue vis-à-vis des autres, caractérisent une conduite que Sebbar justifie ainsi :

Je n'ai pas l'habitude de pousser quiconque à me dire ce qu'il ou elle pense de moi, je ne cherche jamais à le savoir : je n'aime pas m'entendre juger... Je trouve que j'ai suffisamment organisé ma défense depuis des années... (28)

Les *Lettres* relève cependant de l'introspection, du questionnement de soi qui entrent dans la définition de l'autobiographie. Jean-Philippe Miraux désigne ainsi, en référence aux conclusions des spécialistes de l'autobiographie cités plus haut, «deux causes principales à l'autobiographie : l'examen de soi et l'examen de conscience.»³⁵ Les *Lettres* se caractérisent justement par une tendance à l'autoanalyse et à l'autojustification.

Le choix du genre s'explique par la relative indépendance que permet la lettre. Celle-ci constitue une forme hybride qui favorise une certaine liberté d'expression. Sebbar relève d'ailleurs le caractère transgressif de l'expression épistolaire dont la nature hétérogène reflète le métissage intrinsèque des deux

³⁵ Jean-Philippe Miraux. *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Op. cit. 22.

protagonistes : «bavardage, coq à l'âne, mélange de genres, remarques. ... Tout est permis.» (31) La forme épistolaire n'impose pas de règles ni de limites quant au style ou au contenu. En outre, la lettre circule, traverse des frontières. Sa mobilité symbolise celle de l'individu déraciné. Sebbar reconnaît d'ailleurs priser les «lieux de circulation» (11) tels les aéroports, gares, bars, cafés où elle se sent libre, en transit. Huston, de son côté déclare que : «Le voyage, par tous les moyens de transport possibles, forme la trame centrale de mes rêves heureux et malheureux depuis l'enfance.» (183) Les *Lettres* mêlent ainsi le quotidien de la vie privée à des réflexions littéraires et historiques, des considérations philosophiques, avec le souci toujours présent de mettre en perspective des éléments signifiants relatifs au thème de l'exil, ce qui n'empêche nullement de constantes digressions qui s'avèrent fondamentales pour la compréhension de la genèse et du sens de l'œuvre sebbarienne.

Contrairement à Sebbar dont le français est la langue maternelle, Huston a adopté la langue française comme langue d'usage et d'écriture. Les deux auteures se sont ainsi créées, à l'intérieur de la langue française, un territoire propre, situé dans l'entre-deux, où elles puisent leur inspiration. Celle-ci se nourrit essentiellement de l'hybridité qui caractérise aujourd'hui le monde moderne. Leurs œuvres s'élaborent ainsi dans la mise en parallèle et la confluence de cultures et de races différentes, ouvrant des perspectives surprenantes qui stimulent la réflexion. C'est cette position au croisement qui les fait écrire.

La pratique épistolaire se caractérise par sa fonction communicative. La situation de dialogue interactif qu'elle suscite favorise l'expression et la

connaissance de soi. L'échange épistolaire dans les *Lettres* est centré sur la représentation de soi et est intéressant par ce qu'il révèle de motivations profondes. Le discours autobiographique y est agencé selon une problématique qui est la problématique identitaire et s'adresse à un lecteur potentiel. Il cible donc un destinataire dont il s'agit de se faire entendre, d'où une tension discursive très perceptible dans les premières lettres mais qui décroît progressivement. L'objectif est, pour Sebbar, comme elle le faisait remarquer au cours d'un entretien, d'«éclaircir ce paradoxe d'un écrivain français qui porte un nom arabe, algérien, et dont les personnages romanesques sont presque tous des exilés» (*La langue de l'exil*, 9) car, dira-t-elle plus tard lors d'une autre entrevue : «L'exil, c'est le malentendu.» (Smati 46)

Les *Lettres* répond, dans une large mesure, à un besoin personnel d'expression, de justification par rapport à un public (l'écrivaine évoque les réactions extrêmes que génère sa position particulière entre la France et l'Algérie) et exprime, par delà l'affirmation par l'auteure de sa francité, une interrogation sur son algérianité, sur sa relation au pays, à la langue, à la culture paternels. Charles Bonn, parlant de l'autobiographie chez les écrivains maghrébins et immigrés, déclare :

L'autobiographie n'a pas les mêmes fonctions dans les littératures anciennement reconnues comme les littératures européennes par exemple, et dans des littératures récentes comme les littératures du Maghreb et de l'immigration : ces dernières émergent dans des espaces politiques et culturels à la définition encore problématique. Dans ces littératures en effet la question de la reconnaissance ou plus globalement de la visibilité par les lecteurs, se pose avec une acuité double. Il ne s'agit pas seulement pour l'écrivain de conquérir des lecteurs dans un champ littéraire qui en

lui-même est évident : la visibilité d'une écriture est ici aussi problématique que celle du champ littéraire dont elle se réclame, et avec lequel un texte se confondra davantage aux yeux du lecteur.³⁶

Si toute œuvre écrite s'adresse un public potentiel qui se charge de l'interpréter et de la signifier, l'écrit autobiographique constitue de plus un appel adressé à un destinataire, un témoin, car comme le souligne Jean-Philippe Miraux, «la présence d'un lecteur potentiel donne à l'acte autobiographique toute sa valeur et toute sa dimension.»³⁷

Le lecteur est ainsi convié à une meilleure connaissance et compréhension de l'auteure. Les *Lettres* se veut le lieu d'un examen de soi à la lumière du métissage perçu à la fois comme déchirure, éclatement de l'être et enrichissement. La lecture de l'ouvrage révèle par ailleurs que l'enfance est le lieu incontestable du questionnement identitaire. La conscience du déracinement, de l'exil prend en effet source dans une enfance caractérisée par le repli sur soi et la marginalisation imposés de l'extérieur. Les contraintes inhérentes à la société coloniale et reproduites à l'échelle familiale ont ancré chez Sebbar un sentiment de stigmatisation et de rejet qu'elle imputera plus tard à son origine métisse et qu'elle exploitera pour se forger une identité à la fois ethnique et artistique sur le mode de la singularité. Cette spécificité est également reliée à un manque initial, celui de l'absence de transmission familiale d'un héritage religieux et culturel et donc à une non-mémoire, ce qui a eu un impact sensible sur sa trajectoire personnelle à un

³⁶ Charles Bonn. (1994). «L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, de l'énigme de la reconnaissance». Dans Martine Mathieu [dir.]. *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Paris : l'Harmattan. 203.

³⁷ Jean-Philippe Miraux. *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Op. cit. 91.

moment où son rapport à l'Algérie ne pouvait se définir que négativement :

J'écris sur du silence, une mémoire blanche, une histoire en miettes, une communauté stérile où il faut creuser profond et loin pour mettre au jour ce qu'on aurait oublié pour toujours, une communauté dispersée, éclatée, divisée à jamais, j'écris sur du fragment, du vide, une terre pauvre, inculte. (*Lettres parisiennes*, 50)

L'enfermement dans la culture maternelle ayant placé Sebbar en porte-à-faux avec ses origines paternelles, dans son expression de l'exil, elle manifeste son incapacité à combler le vide causé par l'absence de mémoire ancestrale. L'éducation parentale l'a, déplore-t-elle, privée de l'enracinement dans une terre et une culture données, de l'ancrage dans une identité déterminée, attachée à une lignée, une communauté, une histoire, une religion, et garante d'une authenticité propre, ce qui la condamne à la solitude et provoque fatalement un manque ainsi défini :

Je me sens privée de la complicité, de la solidarité, de toute la force qui se transmet dans l'appartenance à un groupe, à un réseau, à un courant [...] Pour moi, je n'ai pas de lieu, de terre amicale, bienveillante, et je ne me sens de place nulle part. (*Lettres parisiennes*, 122)

J'ai évoqué plus haut l'idée que, pour Sebbar, le rapport à l'Algérie se fondant sur un manque initial, l'écriture a été conçue comme le moyen de se ressourcer dans la terre natale et de se réconcilier avec cette "part" arabe d'elle-même qu'elle craint désormais de perdre. La prééminence de la langue et de la culture maternelles, la prise de distance avec le pays paternel ont créé un sentiment de manque, de privation – qui s'extériorise par les incursions constantes et quasi-obsessionnelles du passé dans les textes – mais également de faute et de culpabilité que l'auteure ne peut conjurer que grâce à un travail créatif où l'Algérie

est désormais présente. C'est de ce déchirement de l'être que naît le désir d'écriture comme expression enfin autorisée du refoulé :

Ce qui est important pour moi également, c'est ce que j'ai oublié pendant plusieurs années de ma vie, c'est l'Algérie avec tout ce qui est lié à la terre. J'ai besoin – c'est un des mobiles de mon écriture – de me rattacher à ce pays. (Hugon 36)

Il est nécessaire de garder à l'esprit que jusqu'en 1977 (jusqu'à la courte fiction écrite pour *Sorcières* et dans laquelle Sebbar évoque pour la première fois la terre natale) et depuis 1958 (date de son installation en France), l'auteure avait occulté tout ce qui pouvait lui rappeler l'Algérie. Ce comportement pourrait être perçu comme une forme d'inaptitude majeure à tout attachement au pays originel. En fait, l'attitude de Sebbar dénote à mon avis la mise en place d'une stratégie de fuite qui a conduit l'écrivaine à tenter de s'adapter, en faisant table rase du passé, à une situation nouvelle (sa vie en France), par la recherche de liens fondateurs nouveaux. Les écrits autobiographiques révèlent que Sebbar considérait à l'époque sa double origine comme un stigmate, c'est-à-dire, pour citer Erving Goffman «un attribut qui jette un discrédit profond»³⁸, ce qui expliquerait l'occultation opérée. En effet, d'après les analyses de Goffman, l'individu stigmatisé est amené à développer des stratégies pour se faire accepter, dont la dissimulation ou tout du moins l'atténuation du stigmate.

L'attitude de Sebbar lors de la guerre d'Algérie, son absence d'implication dans le conflit ne peuvent que confirmer cette hypothèse. Bien que témoin d'évènements qui pourtant la concernaient directement puisque son père y était

³⁸ Erving Goffman. (1975). *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Minuit. 13.

personnellement impliqué, elle s'est tenue à l'écart de l'actualité. Elle n'a pas pris la position que le combat en cours exigeait normalement d'une jeune fille dont le père était emprisonné par les forces françaises. En fait, elle s'est totalement désintéressée du conflit. Ce n'est que plusieurs années plus tard que Sebbar, grâce au Mouvement des Femmes, sera amenée à réfléchir à des questions jusque-là escamotées, ce qui la conduira à redéfinir son passé et ses liens avec l'Algérie : «Avec d'autres femmes, je me suis cherchée – petite fille du côté de l'enfance des femmes. Pour savoir. Je suis revenue à moi.» (*Si je parle*, 1187)

Il serait trop facile d'interpréter le blocage (qualifié d' "amnésie") de l'auteure par la relativité d'un attachement au pays natal ou par une détermination à renier les origines arabes. Le problème est beaucoup plus complexe car profondément lié à une problématique identitaire. La perte de mémoire pourrait s'expliquer par le désir d'enracinement dans un nouvel espace et la constitution d'une identité autre qui éloignerait le spectre du morcellement et du stigmate, entreprise qui présume une rupture avec les origines :

Au fond mon itinéraire politique..., je comprends maintenant que c'était chaque fois effacer le lieu natal. Faire l'impasse sur une mémoire des origines, de mes origines. [...]. Il fallait oublier et c'était justifié de l'oublier dans le gauchisme et même dans le féminisme, puisque c'était dans un acte politique... (*Paris, géographie de l'exil*, 948)

Le retour de mémoire va faire ressurgir au grand jour la dualité ethnoculturelle et la scission première jusque-là refoulées, conduisant l'écrivaine à ouvrir l'espace littéraire à l'expression d'une mémoire nostalgique qui s'inspire toujours du pays natal ainsi sans cesse recréé, réinventé : «Je suis revenue à moi.

De loin. Après un temps très long.» (*Si je parle*, 1180) Robert Jouany, analysant dans *Singularités francophones* ce phénomène de récupération de la terre originelle et du passé comme étant une caractéristique des écrits francophones, précise :

Paradoxalement, ces écrivains qui, volontairement ou non, physiquement ou non, ont rompu avec leur pays d'origine, sont souvent obsédés par l'image reconstruite d'un pays perdu, même lorsqu'ils ne l'ont pas connu. [...] surtout lorsque l'écrivain se trouve en situation d'exil [...] l'image de la terre natale s'impose pour des raisons diverses, souvent complexes.³⁹

Le rapprochement de Sebbar avec sa part algérienne traduit l'espoir de reconstruire, par la reconfiguration du passé, une identité problématique et de conjurer l'inexorabilité de sa trajectoire historique. La création littéraire se révèle donc être d'abord une recreation de soi : «En écrivant, j'ai retrouvé une sensibilité qui me rapprochait de ma part algérienne et ce à travers l'évocation de l'exil de la communauté algérienne.» (Smati 46)

Comme nous avons pu le constater, la conscience douloureuse du déracinement, de l'exil due à la double filiation a généré un sentiment tragique de spoliation. C'est dans cette blessure qui sépare le *je* des autres que s'ensource l'écriture. Elle seule permet d'établir un pont entre les deux rives, d'instaurer un semblant de continuité entre les deux parts constitutives de sa personnalité: «Écrire est le lieu privilégié, la terre d'élection et d'adoption.»(Hugon 35).

Seule l'écriture parvient à juguler, à apaiser le sentiment intense de perte. Envisagée comme l'unique moyen pour l'auteure de se préserver des retombées

³⁹ Robert Jouany. *Singularités francophones*. Op. cit. 147-148.

négatives de l'exil et de parvenir à réaliser son unité personnelle, elle finit par devenir territoire privilégié, le point d'ancrage qui tient à distance l'angoisse de la perte «car même si c'est une illusion, cela donne un sens à une vie. [...] cela empêche d'aller trop mal. Moi, je sais que quand je n'écris pas, je vais mal!» (Raith 14) La crise identitaire impose, en effet, le recours à l'écriture comme exigence vitale pour l'exposition, la formulation, le ressassement obsessionnel d'un mal vivre ontologique généré par le métissage : «Bien que je sois fille légitime de mon père et de ma mère, je suis une bâtarde, le produit d'un croisement. Je ne parle que de cela.» (Raith 15). L'écriture est ainsi conçue comme une thérapie essentielle à son existence et l'unique antidote au sentiment de désarroi résultant de l'absence de repères identitaires stables : «L'acte d'écrire m'est vital et constitue aussi un territoire.» (*Lettres parisiennes*, 135) De ce fait, l'exil se révèle un exil "productif" car porteur d'une dynamique fondamentale : «L'exil est ma terre d'inspiration, de lyrisme, d'émotion, d'écriture.» (*Lettres parisiennes*, 135)

Par ailleurs, écrire sur l'Algérie, même indirectement, est aussi une façon de rendre hommage au père. Bien qu'écartée de la langue et de la culture paternelles, Sebbar s'est toujours sentie très proche de ce dernier. Mohammed Sebbar représente le lien, certes ténu (les témoignages autobiographiques le présentent comme une figure assez pâle, effacée et inconsistante, remarquable surtout par sa neutralité, sa réserve, son silence), mais d'autant plus attachant avec un pays natal perdu de vue depuis longtemps, dont l'écrivaine fera néanmoins un outil de réflexion et de ressourcement qui l'amènera à se réconcilier avec elle-

même. L'un des effets de cette réconciliation est le regard nouveau que porte désormais Sebbar aux signes de son identité arabe comme le prénom Leïla qui évoque une identité hybride désormais assumée: «Prénom de femme. Pas d'ici. Je dis en riant femme des sables, femme des hauts-plateaux, Arabe du désert et de la mer.» (*Si je parle*, 1186) Marquée des signes de la mère, Sebbar pense aujourd'hui avoir évité une aliénation totale grâce à son prénom :

Leïla. Le seul mot qui ait échappé à la langue de ma mère.
Le seul que j'entende encore et qui fait en quelque sorte
scandale, perdu là, présent sur une page ou par la voix de
quelqu'un. Le seul qui témoigne aujourd'hui que la langue
de ma mère m'a fait violence, comme à mon père. (*Si je
parle*, 1186)

La langue maternelle s'étant, selon les propos de Sebbar, imposée dans la violence, l'auteure va alors lui opposer son propre discours où elle met en scène, à travers l'évocation de la communauté immigrée en France, cette culture même dont elle a été écartée. C'est une revanche qui révèle, pour reprendre les mots de Bakhtine «une attitude extrêmement tendue à l'égard du mot d'autrui supposé.»⁴⁰ On peut, en effet, considérer l'écriture de Sebbar comme une confrontation à un type officiel d'écriture littéraire, à l'idéalisation de la langue française instituée par la mère. La théorie de Bakhtine trouve un écho dans l'enseignement prodigué par la mère :

Tout membre d'une collectivité parlante trouve non pas des
mots neutres linguistiquement libres des appréciations et
des orientations d'autrui, mais des mots habités par des voix
autres. Il les reçoit par la voix d'autrui.⁴¹

⁴⁰ Michael Bakhtine. (1970). *Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil. 267.

⁴¹ Idem. 26.

C'est en réaction à ces «mots habités par des voix autres» que Sebbar va construire son discours. Elle affirme son individualité dans un usage nouveau des mots reçus d'autrui, élaborant ainsi son propre langage. Elle fixe ainsi les contours d'un espace personnel dont la fonction est d'abolir la distance entre elle-même et un pays trop longtemps occulté :

Je me fabrique ainsi l'imaginaire qui m'a si longtemps manqué, parce que je m'interdisais, en période d'assimilation, je pense, de donner forme par artifice à ces morceaux de mémoire. (*Lettres parisiennes*, 151)

Renonçant à apprendre l'arabe, Sebbar a fait le choix de la langue française comme langue d'écriture :

La langue de ma mère reste ma langue de prédilection, la seule que je sache parler, lire et écrire, la seule qui me permette de vivre l'exil comme territoire, place forte privilégiée d'où j'entends et j'écris. (*La langue de l'exil*, 10)

Cela n'indique toutefois pas un désaveu ou une résistance de l'auteure à un échange culturel et linguistique qui pourrait s'avérer enrichissant. Au contraire, l'attachement à la langue paternelle se mesure dans la présence de marques linguistiques imprimées dans l'écriture, témoignant de l'importance d'une langue oubliée mais cependant résolument présente. Ces traces linguistiques, si elles confirment l'altération sciemment entreprise de la langue maternelle, attestent également du manque occasionné par la perte de la langue arabe et d'une quête de l'origine constamment réitérée car jugée cruciale à la création : «J'ai peur de la mort de mon père. J'ai peur d'un tarissement parce que je comprends aujourd'hui qu'il est ma source et ressource.» (*Lettres parisiennes*, 150)

L'écriture, retour vers les origines, devient ainsi productrice de mémoire tout en se voulant dépassement de soi et ouverture vers autrui. Elle est le territoire adopté pour s'extraire de l'amnésie et s'enraciner dans un entre-deux, carrefour de deux cultures, lieu d'une identité plurielle qui nous confirme que la notion d'identité n'est pas une notion figée et immuable. Par son questionnement incessant sur l'identité, par ses fictions qui s'inscrivent dans un double espace franco-algérien, l'auteure remet en cause les notions même de "francité" ou d'"algérianité". Considérant l'assimilation autrefois désespérément recherchée comme un phénomène négatif, Sebbar envisage désormais l'exil comme une source de croisements, de mélanges fructueux et donc une forme de libération identitaire. Évoquant les enfants nés de parents immigrés, elle précise : «je les voudrais inassimilés, singuliers et violents, forts de leurs particularismes et de leur capacité à saisir la modernité.» (*Lettres parisiennes*, 60) Ses fictions mettent en scène des personnages en quête d'une identité altérée par l'exil et le croisement et qui investissent les lieux de la mémoire et de l'histoire pour tenter de jeter un pont entre l'Orient et l'Occident, la France et l'Algérie. Ces personnages, déterminés à imposer leur singularité et à prendre en main leur destin, refusent d'adhérer aux valeurs de leur groupe d'origine comme ils rejettent l'assimilation totale à la culture dominante.

Chapitre III

La double émancipation. Du politique au littéraire

3.1. Introduction

L'œuvre de Sebbar s'étend sur près de trente ans durant lesquels l'auteure a multiplié productions et genres littéraires. Elle a aussi utilisé différentes méthodes d'approche dans sa façon d'observer, d'interroger et d'interpréter le monde. Ses différentes pratiques d'écriture se situent toutes dans des moments d'effervescence idéologique, de crise sociale et politique et d'engagement de l'intelligentsia française. La guerre d'Algérie, celle du Vietnam, Mai 68, le Mouvement des Femmes, la question de l'immigration sont autant de moments de crise marqués par un engagement profond des intellectuels et de la gauche française qui se sont mobilisés pour une remise en cause de la colonisation et de l'impérialisme des puissances occidentales, pour la libération des peuples et des classes sociales opprimés (tiers-monde, ouvriers, femmes) et pour la revendication de l'égalité dans la différence (campagnes antiracistes). Ces exigences, si elles nous semblent aujourd'hui l'expression d'un humanisme utopique, étaient la manifestation à l'époque, d'une volonté de changer le monde pour établir la liberté des peuples et l'égalité de tous par une reconnaissance explicite des droits de l'homme. C'est dans ce contexte social et politique agité que naissent les écrits de Sebbar, écrits révélateurs de prises de positions politiques et littéraires certaines.

3.2. Sebbar, une intellectuelle engagée

Les textes de Sebbar sont tous à considérer du point de vue de l'engagement. Les idées, les convictions, les questionnements qui servent de soubassement à l'œuvre relèvent de processus historiques et de discours idéologiques qui ont marqué la seconde moitié du vingtième siècle. L'auteure a ainsi écrit, composé à l'intérieur d'un champ où se reflétaient et se répercutaient des idées et des points de vue qui faisaient écho à ses propres opinions et préoccupations. C'est donc par rapport à un champ, à toute une époque qu'il convient d'évaluer sa propre interprétation des problématiques abordées dans ses textes car, comme le souligne Bourdieu, «aucune œuvre n'existe par elle-même, c'est-à-dire en dehors des relations d'interdépendance qui l'unissent à d'autres œuvres.»¹

On ne saurait donc dissocier, dans l'étude du cheminement de Sebbar, la dimension proprement littéraire de l'œuvre de l'action politique. Ce serait à mon avis un non-sens que de procéder à un cloisonnement des différents composants de l'entreprise sebbarienne. Celle-ci constitue un tout cohérent qu'il me paraît essentiel d'envisager dans sa globalité. Cette remarque s'impose eu égard à la tendance de la critique à ne considérer que la production romanesque qui, du fait de la thématique qui la caractérise, est plus facile à mettre en relation avec les origines maghrébines de l'écrivaine. La propension de la critique à catégoriser fait que, jusqu'à présent, aucune étude n'a tenté d'embrasser le projet sebbarien dans sa totalité.

Les diverses facettes de l'activité de Sebbar illustrent la prolifération d'un engagement réfléchi dans l'écriture. Car qu'est-ce qu'un écrivain engagé sinon

¹ Pierre Bourdieu. (1991). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil. 63-64.

un intellectuel déterminé à la fois par l'action et la création? L'intellectuel engagé est un agent qui s'investit dans le présent, observe l'actualité, interroge l'histoire, s'implique dans une cause sociale ou politique, développe des idées, une théorie, transmet le savoir acquis. Michel Foucault, dans la définition qu'il donne de l'intellectuel, déclare :

Pour moi, l'intellectuel c'est le type qui est branché, non pas sur l'appareil de production, mais sur l'appareil d'information. Il peut se faire entendre. Il peut écrire dans les journaux, donner son point de vue. Il est également branché sur l'appareil d'information ancien. Il a le savoir que lui donne la lecture d'un certain nombre de livres, dont les autres gens ne disposent pas strictement. Son rôle, alors, n'est pas de former la conscience ouvrière puisqu'elle existe, mais de permettre à cette conscience, à ce savoir ouvrier d'entrer dans le système d'information, de se diffuser et d'aider, par conséquent d'autres ouvriers ou des gens qui n'en sont pas à prendre conscience de ce qui se passe.²

L'intellectuel engagé est donc celui qui, prenant conscience des inégalités, se bat, en solidarité, pour une cause. Michel Foucault constate que l'intellectuel combat forcément toutes «les formes du pouvoir là où il en est à la fois l'objet et l'instrument» pour «dire la vérité muette de tous.»³ Cet engagement peut prendre différentes formes, de l'inféodation à un parti, une doctrine, une cause à une écriture emblématique et révélatrice de l'engagement.

Les premiers essais de Sebbar s'inscrivent dans la continuité d'un engagement jusque-là pratique : participations à des manifestations de rues, des groupes associatifs. *Le mythe du bon nègre ou l'idéologie coloniale dans la production romanesque du XVIIIème siècle* et *Le tiers-monde dans S.A.S.:*

² Michel Foucault. (1994). «L'intellectuel sert à rassembler les idées mais son savoir est partiel par rapport au savoir ouvrier». Dans *Dits et écrits II*. Paris : Gallimard.421.

³ Michel Foucault. «Les intellectuels et les pouvoirs». *Dits et écrits II*. Op. cit. 308-309.

Mythologie et fascisme sont publiés dans *Les Temps modernes*, revue fondée en 1947 par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, ce qui est très révélateur lorsque l'on se rappelle que pour Sartre, l'intellectuel est celui dont la pensée doit nécessairement produire l'action, qui alimente à son tour la réflexion. L'intellectuel, dit-il, «est quelqu'un qui se mêle de ce qui ne le regarde pas.»⁴ L'intellectuel est celui qui transcende la prise de conscience de soi pour «travailler au niveau de l'événement à produire des événements concrets.»⁵ Il doit donc être une conscience fondatrice qui forge et dispense un savoir aussi bien par le biais de l'action que de la création.

Les deux premiers essais de Sebbar attestent de cette interpénétration de l'action et de la création. Ils révèlent l'intérêt de l'auteure pour les peuples africains et tiers-mondistes, dominés culturellement et politiquement par des nations impérialistes, intérêt qui reflète celui des intellectuels de gauche français qui, dans les années 60-70, depuis la guerre d'Algérie en fait, se préoccupent du tiers-monde et des jeunes nations décolonisées. Le discours de l'intelligentsia française de l'époque est, en effet, marqué par le thème et la revendication du droit à la différence, de même que par un renforcement de la critique des régimes capitalistes. Sebbar estimait devoir adhérer et contribuer à des thèses, des opinions auxquelles elle était extrêmement sensible du fait de dispositions éthiques, idéologiques, politiques déjà présentes dans le milieu familial. Sa collaboration à la revue *Les Temps modernes* confirme ce besoin d'écrire au nom d'un certain combat idéologique.

Dans le premier essai, *Le mythe du bon nègre*, Sebbar exprime son hostilité vis-à-vis de la domination culturelle occidentale sur les peuples jugés

⁴ Jean-Paul Sartre. (1972). *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris : Gallimard. 12.

⁵ Idem. 76.

inférieurs. La pratique aliénante de l'esclavage sous forme d'«internement culturel» de certains Africains d'origine aristocratique ou royale, aux «dons exceptionnels» et «aux facultés prodigieuses d'assimilation de la culture blanche» (2599) est ainsi dénoncée. C'est l'époque où s'expriment haut et fort une incitation à l'action pour la libération des peuples et une exhortation à la non-ingérence des puissances occidentales dans les affaires du monde. Rendue sensible à ces arguments par son histoire personnelle et l'exemple paternel, Sebbar s'emploie dans cet essai à démontrer l'importance des déterminismes historiques dans le destin des individus. A travers l'analyse du mythe du bon nègre, elle manifeste sans ambiguïté une prise de position politique légitimée par sa propre situation et met en évidence l'éternel recommencement de l'histoire fondée depuis toujours sur la volonté de domination du plus faible.

Le même postulat est à l'origine de son second essai, *Le tiers-monde dans S.A.S.* Sebbar y démontre que l'idéologie coloniale est née d'une idéologie fasciste entretenue par une certaine littérature. L'auteure nous offre l'exemple de Gérard de Villiers dont les romans entretiennent, dans l'esprit du lecteur occidental, des préjugés et des stéréotypes, qui prévalaient dans la littérature de l'époque coloniale :

S.A.S. n'est pas un accident, chaque roman persuade le lecteur de la nécessité et de l'urgence d'une nouvelle littérature coloniale. Littérature qui alimente les fantasmes et revalorise les mythes de l'Occident. (1414)

Procédant à une lecture analytique des romans de Gérard de Villiers, Sebbar va s'efforcer de démontrer qu'ils véhiculent une image négative de l'Autre. Ces romans, construits sur un schéma narratif immuable, se caractérisent par une vision manichéenne du monde, avec d'un côté le héros,

Malko, prince autrichien, riche, beau et fort, et de l'autre, le représentant du Mal, c'est-à-dire, le communiste, l'Arabe, le Noir ou l'Asiatique tiers-mondistes. Le tiers-monde vu par de Villiers, remarque Sebbar, est un monde «dépendant, sauvage, ignorant» (1415), peuplé d'êtres «incultes, sauvages, incontrôlables»(1418). Malko représente par contre l'aristocrate blanc, cultivé, qui allie l'élégance et la séduction à la force virile. Il symbolise la supériorité technologique, culturelle et financière de l'Occident, opposée à la barbarie et à l'archaïsme des peuplades indigènes. Les personnages sont ainsi déterminés par une opposition binaire fort simpliste et leurs caractéristiques essentiellement reliées à leur appartenance ethnique. L'étranger de couleur, toujours connoté négativement par rapport au héros, est pourvu, note Sebbar, d'un physique qui le rapproche plus de l'animal, de la Bête. Agressif, cruel, tortionnaire et violeur, il est incapable de contrôler ses pulsions et totalement dépourvu des principes moraux occidentaux symbolisés par Malko. Sebbar assure que les romans en question sont construits sur la diabolisation et l'infériorisation de l'Autre et encouragent le racisme et l'intolérance. De Villiers, de ce fait, estime Sebbar, entretient dans l'esprit du lecteur des préjugés qui justifient et légitiment l'impérialisme. Ses romans répondent à la demande d'un lectorat occidental désireux de s'assurer de sa supériorité par rapport à un tiers-monde à la fois craint et méprisé :

Ces lieux qui sont réels ou rendus fonctionnent pour le lecteur européen comme des lieux mythiques. Ce qu'il en retiendra, ce n'est pas leur réalité, mais ce qu'ils représentent pour lui, occidental : la misère, la corruption, la cruauté ... en un mot la Barbarie. (1418-1419)

Dans ces deux essais, Sebbar s'insurge contre la volonté de domination de l'Occident qui conduit à l'aliénation et à la dépersonnalisation. L'écrivaine

fait ainsi la preuve d'un engagement solidaire mais aussi d'une création originale. Les sujets qui y sont abordés tendent à prouver une évolution dans la façon de considérer l'étranger. Ainsi l'indigène, vu par les écrits coloniaux du 18ème siècle, selon une logique paternaliste et condescendante qui en faisait un être à civiliser, devient, dans le roman d'espionnage de la seconde moitié du 20ème siècle, l'Ennemi irréductible qui suscite la méfiance et qu'il est nécessaire de combattre et d'abattre, car il représente une menace pour le monde civilisé. La dépréciation et la déshumanisation de l'étranger expriment, par conséquent, la peur fantasmée de l'altérité et confortent le lecteur occidental dans ses présupposés. L'écriture de ces deux essais révèle le positionnement de Sebbar entre le professeur et l'écrivain, c'est-à-dire entre le propos savant et l'expression littéraire. L'intention didactique est également manifeste. Ces essais visent à affirmer et à illustrer une vérité et sont ainsi porteurs d'un enseignement.

Rendre compte de l'engagement et de l'évolution de l'écriture de Sebbar, c'est aussi la rapprocher du mouvement féministe qui s'impose en France à la fin des années soixante et plus particulièrement d'un petit groupe de critiques, théoriciennes et/ou romancières qui ont vu dans le féminisme le moyen de mettre à nu, de contester et de déstabiliser les institutions sur les plans social et artistique. Le M.L.F. est né de la volonté de femmes qui, émergeant à la faveur d'un contexte social de luttes pour des enjeux de pouvoir précis, se regroupent autour de positions communes pour analyser la particularité de leur situation et fixer les moyens tactiques de la transformer. Le féminisme, en tant que doctrine préconisant l'extension des droits et du rôle de la femme dans la société, représente la propension à considérer la société à

travers les notions de la différence et de la distinction entre les sexes, notions qui deviendront principes fondamentaux de la vision du monde des écrivaines et théoriciennes féministes.

Sebbar s'est profondément investie dans le mouvement féministe qu'elle évoque dans les *Lettres parisiennes* comme une «terre symbolique de femmes en ruptures, terre nourricière d'élans, de désirs, de projets» (132), un lieu privilégié qui a permis aux femmes de briser leur isolement, de s'exprimer et d'investir les différents champs du pouvoir qui composent l'espace social et plus particulièrement le champ intellectuel. Elle fait partie de ces pionnières qui se sont efforcées d'introduire et d'implanter dans le champ intellectuel les préceptes d'autonomie, d'identité qu'elles étaient parvenues à imposer dans le champ social et politique. Elle a, dès le début, en collaboration avec un groupe de femmes (Nancy Huston, Françoise Dolto, Hélène Cixous, Évelyne Le Garrec, Luce Irigaray, ...) entrepris une réflexion commune sur leur contribution au combat mené contre les structures patriarcales de la société et ce, jusqu'à la fin des années soixante-dix où elle décide de prendre ses distances avec tout parti, tout groupe, toute manifestation, pour étendre sa réflexion à d'autres problématiques, ouvrir l'espace littéraire à d'autres minorités et se renouveler sur le plan de l'écriture par l'adoption notamment de la fiction. Cette émancipation ne se limite pas à une reproduction romanesque de thèmes ou de problèmes exprimés, travaillés antérieurement. La matière, la problématique, les figures, les techniques d'écriture, sont caractéristiques d'une création esthétique et poétique distinctive et originale que l'on ne saurait simplement réduire à une idéologie.

3.3. L'engagement féministe

Les années soixante-dix marquent un changement inéluctable du rapport des femmes à la littérature. L'objectif est de se réapproprier un espace, celui de l'expression littéraire et de la création jusque-là monopolisées par l'homme, et de s'y distinguer non en imitant le langage masculin mais en le subvertissant, c'est-à-dire en imposant un dire, une pensée, un inconscient spécifiquement féminins, afin de faire reconnaître l'authenticité, la valeur d'une nature et d'une culture proprement féminines. Il faut donc, à partir d'une réalité féminine, marquer l'égalité des deux sexes dans la différence et non la ressemblance et ce, par la valorisation de caractéristiques purement féminines. Monique Remy, évoquant cette remise en question du discours dominant, explique :

Des femmes vont donc se chercher un langage originel et tenter de se réapproprier leur corps, leur corps authentique, dépouillé de tout ce que les hommes ont voulu qu'il soit, a-culturel, non aliéné, naturel, comme si l'idée de nature n'était pas, elle aussi, une production culturelle.⁶

Divers groupes de recherche vont se constituer, se donnant pour objectif de libérer, de développer une parole et une écriture spécifiquement féminines et ainsi investir un domaine jusque-là réservé à l'homme. L'écriture des femmes est d'abord pensée comme lieu même d'inscription de la dissemblance sexuelle ainsi que l'exprime Luce Irigaray : «La différence sexuelle représente une des questions ou la question qui est à penser à notre époque.»⁷

⁶ Monique Remy. (1990). *De l'utopie à l'intégration. Histoire des Mouvements de Femmes*. Paris : L'Harmattan. 15.

⁷ Luce Irigaray. (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Minuit. 13.

Il s'agit également de penser autrement le statut de femme, à la fois par une remise en question radicale des rôles, des images traditionnels, des idées reçues, de préjugés archaïques, de stéréotypes peu valorisants, qui ont jusqu'à freiné l'épanouissement de la femme, et par une réflexion sur les facteurs biologiques, socio-éducatifs, psychologiques, politiques qui ont instauré et fait perdurer la discrimination sexuelle, au point que la femme a intériorisé et fait sienne l'image d'elle-même que lui renvoie la société : épouse, mère, objet sexuel, domestique. La dénonciation de l'exploitation du corps féminin s'accompagne d'une exaltation de ce dernier. Grossesse, maternité et maternage ne sont plus considérés comme une fonction naturelle, intrinsèque, essentielle. Elles ne sont plus au centre de la vie de la femme mais une étape comme une autre de son existence. L'attention de la femme est désormais axée sur elle-même. Le culte du corps s'accompagne d'un culte du moi et de l'épanouissement personnel qui s'exprime par le recours au *Je*. Les confessions, les témoignages exposent une parole désormais libérée souvent proche du bavardage, qui met l'accent sur les petits faits, les problèmes individuels et familiaux de la vie quotidienne. Nul n'a su mieux que les intellectuelles féministes cultiver un culte du moi confinant au narcissisme et à l'égoïsme.

La recherche de l'autonomie est également devenue un impératif absolu. Elle s'accompagne de la revendication d'un espace à soi, territoire secret, imaginaire ou réel (à l'image de "la chambre à soi" de Virginia Woolf) où la femme pourrait exister pour et par elle-même et s'évader d'un quotidien contraignant. Sebbar a, à plusieurs reprises, reconnu la nécessité pour l'écrivaine de posséder un lieu privé, intime. Elle-même avoue se ménager un

«territoire secret, retraite obligée et sacrée, si je ne veux pas mourir à moi-même» (*Le pédophile*, 93). Précisant les caractéristiques de ce lieu de retraite, elle ajoute : «Je me préserve simplement, pour ma vie, un asile où je suis la seule à pénétrer, rêver, écrire ou parler» (*Le pédophile*, 99), «un territoire qu'on occupe sans colonisation de l'autre», un espace dénué «des contraintes si mal tolérées qu'elles deviennent meurtrières» (*Des femmes dans la maison*, avant-propos). L'espace évoqué est à saisir dans le sens concret et surtout métaphorique. Car pour les féministes, quel lieu serait plus approprié à l'affirmation du moi féminin que celui de l'écriture, garant à la fois de l'épanouissement de la femme et du développement de ses potentialités créatrices ?

De grandes maisons d'édition (Seuil, Syros, Stock, Denoël) vont créer des collections dirigées par des femmes et qui publient exclusivement des textes de femmes. On assiste à une explosion extraordinaire d'écrits de tous genres. Monique Remy confirme qu'«en 1979, quinze collections consacrées aux "problèmes féminins" rassemblent des centaines d'œuvres.»⁸ En outre, des écrivaines qui ont fait de la réflexion féminine/féministe le centre de leur œuvre (George Sand, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Isabelle Eberhart, Flora Tristan, Louise Michel,...) sont réactualisées. Différentes revues et journaux sont également créés, destinés à l'expansion et à la promotion des idées féministes. C'est à deux de ces publications, *Sorcières* et *Histoires d'Elles* auxquelles a collaboré Sebban, conçues comme le lieu privilégié d'une double réflexion sur le corps et le langage féminins, envisagée comme une entreprise vitale, que je vais m'intéresser plus particulièrement.

⁸ Monique Remy. *De l'utopie à l'intégration. Histoire des Mouvements de Femmes*. Op. cit. 11.

C'est en 1976 (le premier numéro paraît en janvier) qu'est fondée par Xavière Gauthier, *Sorcières*, revue intellectuelle bimestrielle de création littéraire et artistique. Créée sur le modèle de la revue féministe belge instituée en 1973, *Les Cahiers du G.R.I.F.*, elle est éditée chez Stock. Les éditions Stock ont joué le rôle de protecteur par rapport à *Sorcières* et aux écrivaines féministes en contribuant à promouvoir leurs productions, s'attachant d'abord à soutenir tout un collectif avant de sélectionner quelques talents individuels comme Sebbar. Née à un moment où aucune revue de femmes ne paraissait encore en France, la revue a pour objectif de faire émerger une écriture féminine. Xavière Gauthier, dans l'introduction au premier numéro, définit ainsi l'essentiel du projet :

Je voudrais que *Sorcières* soit un lieu ouvert pour toutes les femmes qui luttent en tant que femmes, qui cherchent et disent (écrivent, chantent, filment, peignent, dansent, dessinent, sculptent, jouent, travaillent) leurs spécificités et leur force de femmes.⁹

La réflexion, collective, nourrie par des échanges communs, se construit autour de plusieurs thèmes (relatifs, comme l'indiquent les titres de chaque parution, à la nourriture, aux odeurs, au sang, à la voix, à l'écriture, à l'art, à l'espace, aux poupées, aux vêtements, à l'enfant, à la violence) et de la mise en scène d'images féminines de toutes sortes : femme enceinte, prisonnière, prostituée, homosexuelle. Chaque numéro réunit des femmes intéressées par un sujet précis, défini préalablement. Les genres sont variés, laissés au choix des participantes. Nouvelles, écrits intimistes, textes poétiques, documents, réflexions philosophiques, analyses sociales et culturelles découlant d'une histoire individuelle et/ou collective tissent la

⁹ Xavière Gauthier. (1976). «Les femmes vivent». *Sorcières* 1. Janvier. 45.

matière d'une écriture littéraire, pratique et théorique, consacrée à la mise en valeur de la spécificité féminine et à la représentation réelle et symbolique du corps féminin. Ce travail, combinant l'individuel et le collectif, tout en étant organisé autour d'un axe commun, laisse par ailleurs libre cours à la créativité, l'imaginaire de chacune, conformément à l'orientation dessinée par Xavière Gauthier :

Je voudrais que *Sorcières* soit vivant et mouvant. Pour cela, je n'ai pas voulu faire un comité de rédaction fixe, définitif, restreint, rigide. Mais un comité de rédaction qui pourra être nouveau, différent à chaque numéro. Il me paraît très artificiel, très formel de réunir des femmes qui seraient d'accord sur tout et pour toujours. Au contraire, à propos d'un numéro particulier, sur un thème choisi, un véritable groupe de travail peut se créer, où chacune peut réellement discuter, suggérer, investir quelque chose d'elle-même, mettre en jeu ses joies, ses questions, ses forces, ses désirs.¹⁰

C'est à une approche à la fois singulière et plurielle que sont conviées les participantes, une entreprise où les voix féminines se rencontrent pour produire, hors convention, dans l'interrogation et la réflexion, des textes investis de mythes, de fantasmes, de nostalgies, de désirs et d'exigences; c'est-à-dire des textes où se croisent dans l'harmonie et la contradiction, la diversité et la concordance, réel, imaginaire, corps, mémoire, dogme, théorie, histoire, sociologie et philosophie. Faisant le point quelques mois plus tard sur l'évolution du Mouvement des Femmes et sur les réalisations de la revue, Gauthier note :

Depuis Mai 68, en France, des femmes ont pris la parole dans le M.L.F. Diversités, différences, contradictions, dynamismes et antagonismes sont apparus. [...]. À partir de l'histoire de chacune, de notre parole singulière et subjective, nous avons commencé à transformer notre réalité, nous donnant les lieux et les moyens de penser,

¹⁰ Xavière Gauthier. *Sorcières* 1. Op. cit. 45.

travailler, écrire, filmer, faire, produire, hors institution, collectivement, non subordonnées à la masculinité, en rupture. En grands groupes ouverts, nous avons travaillé sur notre sexualité, sur le viol, l'inceste, le rapport à la mère, les symptômes, le rapport des femmes et de l'écriture.¹¹

Histoires d'Elles est d'un registre tout à fait différent. Fondé par quatre femmes (Sebbar, Huston, Dolto et Le Garrec), c'est un journal d'information hebdomadaire (mais les parutions seront très irrégulières), où sont abordés, d'un point de vue féministe et féminin, les problèmes économiques, sociaux, culturels liés à l'actualité nationale et internationale. Le numéro zéro paraît le 8 mars 1977 grâce à une souscription. Sa fonction est de mettre en lumière les enjeux et les objectifs du journal :

Histoires d'Elles est né d'une volonté de construire un lieu où les femmes puissent faire entendre une parole autonome.
[] Toutes ensemble, car nous refusons de reproduire les spécialisations, les technocraties et les hiérarchies ...¹²

Élaboré à l'image du premier journal du M.L.F., *Le Torchon brûle* (dont le premier numéro paraissait en mai 1971), *Histoires d'Elles* se veut un journal de sensibilisation, de prise de conscience dont la tâche essentielle est de témoigner de l'émergence d'une pratique d'écriture originale, informative mais avec une prédilection pour le non événementiel, collective, autonome et informelle. C'est ce que soulignera plus tard Sebbar dans les *Lettres parisiennes*: «Nous avons inauguré un mode de travail dont les prolongements se feront sentir longtemps et qui nous a liées ensemble, solidaires, fidèles et bienveillantes.» (135) Monique Remy note de son côté qu'*Histoires d'Elles* a cherché avant tout à établir «un effet de proximité, d'appartenance, de miroir,

¹¹ Xavière Gauthier. (1977). *Sorcières 7: Écritures*. Janvier. 61-62.

¹² *Histoires d'Elles*. (1977). No 0 du 08 mars. 1.

de reconnaissance» et a constitué «un des supports les plus intéressants du "féminisme révolutionnaire".»¹³

Le journal vise surtout à servir de lien entre celles qui écrivent et expriment sous forme de reportages, de témoignages, de polémiques ouvertes leur point de vue, leurs questionnements sur les femmes et sur le monde, et celles qui les lisent : «Chacun des thèmes abordés est un appel vers l'extérieur, vers les autres femmes, individus ou groupes, à participer au journal.»¹⁴

À cet appel répondent, outre des femmes inconnues venues d'horizons divers et qui sortent de l'ombre l'espace d'un texte, d'un article, des intellectuelles qui ont l'expérience de l'écriture et dont certaines publient au sein d'autres revues. Se joignant aux fondatrices du journal, elles forment une équipe de rédaction qui travaille dans le refus de toute rigidité structurelle et de tout conformisme pour faire d'*Histoire d'Elles* «un journal intime et politique»¹⁵, où s'entrelacent et se fondent histoires individuelles et histoire collective. Les thèmes abordés sont multiples : culture, société, politique, action des femmes dans le monde, faits divers, guerre, chômage, délinquance, violence, viol, inceste, enfance, constituent autant de motifs pour une approche informative de qualité, détaillée et enrichissante, sur une actualité protéiforme, comme l'explique l'équipe rédactionnelle :

Un journal comme *Histoires d'Elles* pourrait justement traiter l'actualité en posant des questions sur l'information, la politique. Ne pas rester au ras de l'information politique quotidienne, ou alors aller y voir. Vraiment. Passer là-bas des semaines en enquêtes, reportages ... Faire découvrir autre chose que ce qui se traite dans les médias. Pas se contenter de mener en pleurnichant des campagnes de

¹³ Monique Remy. *De l'utopie à l'intégration. Histoire des Mouvements de Femmes*. Op. cit. 45.

¹⁴ *Histoires d'Elles*. (1977). No 0. Op. cit. 1.

¹⁵ *Histoires d'Elles*. (1978). No 7. Décembre. 3

solidarité qui donnent encore bonne conscience à la gauche et à l'extrême gauche. Les journaux de femmes ne parlent pas de l'actualité politique nationale et internationale. C'est à nous d'en parler pour sortir du ghetto-femmes-femmes.¹⁶

La mobilisation de Sebbar, dans *Histoires d'Elles* comme dans *Sorcières* est totale. Les deux publications, en dépit de leurs différences sur le plan formel (elles sont en effet le lieu de deux modes de réflexion et d'expression distincts), sont issues d'une même volonté, celle de ressusciter une identité de femme niée, censurée, dévalorisée. Pensées et élaborées dès le départ comme espace d'échange et de confrontation, d'écoute et de partage, elles représentent pour Sebbar un «lieu privilégié où se sont mêlés pendant des années entre femmes et le privé et le politique dans une pratique autonome de travail et de jeu» (*Lettres parisiennes*, 90). Des années plus tard, Nancy Huston revient, pour les louer, sur un investissement confinant à l'oubli de soi-même au bénéfice d'une communauté fraternelle, accueillante, magnifiée par les souvenirs communs des deux amies, et sur la vitalité et la combativité de Sebbar :

Je me suis demandée d'où te venait l'énergie que tu apportais au journal, où tu trouvais les heures que tu lui consacrais, comment tu faisais, tout en continuant d'enseigner, de mater et d'«écrire pour toi» (comme nous disions), pour être si disponible à *Histoires d'Elles*...

La plus présente de toute l'équipe, celle qui avait le plus d'idées, qui prenait le plus d'initiatives, qui restait le plus tard le soir pour discuter, travailler encore avec les maquettistes, c'était toi. Tu étais là les mercredis, les samedis, les dimanches ... je n'en reviens pas. Encore maintenant, je n'en reviens pas! (*Lettres parisiennes*, 140)

Effectivement, dès le premier numéro, Sebbar est là, présente dans le collectif de rédaction, collaborant pour *Histoires d'Elles*, à des dossiers thématiques, produisant des articles sur la condition des femmes, la politique,

¹⁶ *Histoires d'Elles*. (1978). No 7. Op. cit. 3.

l'immigration, publiant au sein de *Sorcières* des textes où, à travers une écriture à la fois lyrique, réflexive et documentée, sont exposées des problématiques qui seront précisées, approfondies ultérieurement dans des textes plus longs, plus travaillés. Chaque numéro étant consacré à un thème précis, Sebbar est amenée à aborder ce thème dans la signification qu'il recouvre pour elle. Nous lui devons ainsi des comptes-rendus sur des écrits de femmes nouvellement parus¹⁷, des nouvelles sur les abandons d'enfant, les mères criminelles, des fictions où elle sème des indices biographiques à travers l'évocation de l'Algérie¹⁸, une Algérie qui accapare progressivement les textes, y inscrivant la rencontre de l'identité et de l'écriture. Nous y découvrons le style propre à l'écrivaine, un style documentaire qui privilégie l'oralité, avec une manie du détail quasi-obsessionnelle. L'objectif fondamental de l'écriture étant l'instauration d'une communication, les textes se caractérisent par un flux verbal figurant une parole enfin libérée du silence et dont Sebbar cherche à reproduire l'aspect direct, spontané, ordinaire. L'accent est mis sur l'expérience quotidienne. Les mots sont simples, riches d'émotion, tour à tour, dépendamment du sujet abordé, traversés par la tristesse, la détresse, l'humour, la joie de vivre. Ces écrits qui mettent en valeur la parole et le corps féminin sont néanmoins loin de représenter les positions de certaines écrivaines face au langage et à l'écriture, comme Cixous, par exemple, dont toute l'œuvre sera marquée par l'exigence de déconstruction du langage masculin.

Histoires d'Elles et *Sorcières* cessent cependant de paraître après quelques années d'existence, à l'instar d'une grande partie de la presse

¹⁷ (1976). «*La Chrysalide* d'Aïcha Lemsine». *Sorcières* 6. Novembre; (1977). «*L'épouvante, l'émerveillement* de Béatrice Beck». *Sorcières* 7. Janvier.

¹⁸ (1977). «*Sur sa culotte bleue en toile à matelas*». *Sorcières* 9. Mai; (1978). «*Tu ne téléphones plus*». *Sorcières* 17. Septembre.

féministe. Samra-Martine Bonvoisin et Michèle Maignier dans *La presse féminine*, imputent ce déclin à un manque de stabilité, générateur d'une certaine précarité : «La presse féministe jaillit dans la spontanéité, la dispersion, la pluralité, sans jamais, malgré certaines tentatives, s'installer dans la permanence. »¹⁹

Sorcières cesse de paraître en 1982. Elle a à son actif vingt-quatre numéros. Elle est une des dernières revues de femmes à survivre. Sa durée de vie (six ans) a été plus longue que celle d'*Histoires d'Elles*, disparu en avril 1980. Si la fin d'*Histoires d'Elles* était prévisible – dans la mesure où, dès le début, la question de sa survie est fonction du marché et dépend étroitement de souscriptions (dons, quêtes) qui, à la longue, ne couvrent plus les frais d'impression et de mise en page –, celle de *Sorcières* n'était guère, du moins pendant les premières années, envisageable. Jusqu'en 1979, en effet, les parutions sont régulières (bimestrielles). À partir de cette date, elles passent à trois numéros par an mais avec plus de cent pages de plus pour chaque numéro qui, désormais, en compte de cent cinquante à cent quatre-vingt au lieu de soixante-quatre. Cette évolution s'explique à la fois par des contraintes matérielles (temps d'élaboration, de fabrication insuffisant) et par un désir de renouvellement, d'élargissement du "style Sorcières", censé éviter la redondance, l'uniformité, la monotonie. En outre, la publication d'autres revues féministes conduit à la suppression de certaines rubriques (livres, arts, courrier, ...), désormais assurées par d'autres, ce qui laisse plus de temps et d'espace pour des textes de fiction et de réflexion plus longs, plus élaborés. Un an après cependant, les Éditions Stock mettent fin au contrat qui les lie à la

¹⁹ Samra-Martine Bonvoisin et Michèle Maignier. (1986). *La presse féminine*. Paris : PUF. 35.

revue. Les Éditions Garance prennent le relais. La parution annuelle passe de trois à quatre numéros animés par un collectif de sept femmes. Ce nouveau projet ne résiste pas longtemps. La publication de la revue s'interrompt cette fois définitivement.

René Debray, auteur du *Pouvoir intellectuel en France*, explique la disparition des revues intellectuelles comme *Sorcières* comme un phénomène logique, intrinsèque à la nature même de l'ouvrage :

Dans sa forme spécifique, la revue n'appartient pas à l'univers des mass-médias : tout en étant mise sur le marché, ce n'est pas une marchandise. Ferait-elle par miracle des bénéfices (il est de l'essence de la revue d'être déficitaire, mais un accident n'est jamais exclu), serait-elle criblée de coupons à découper, cadeaux surprises et quadrichromies, qu'elle resterait, par essence, l'opposé du magazine (Lire, le Magazine littéraire ou le Figaro magazine). Elle cherche l'influence et non l'audience. La cohérence et non l'éclectisme. La vérité (sa vérité) et non l'aménité. Elle se meut dans la qualité et non le volume, ne recevant d'ordre que des valeurs qu'elle s'est choisies et non des faits qui l'investissent. L'opposition n'est donc pas dans la périodicité mais dans l'élément.²⁰

La disparition de *Sorcières*, comme celle d'*Histoires d'Elles* et d'autres revues et journaux féministes à cette époque ne surprend guère. Elle découle de plusieurs facteurs : désintéressement des lectrices; désaffection des éditeurs qui, ne considérant plus le féminisme comme rentable, ne travaillent plus à la promotion et à la diffusion de ses publications; concurrence acharnée d'une certaine presse qui, se disant féminine, inonde le marché de magazines; glissement progressif des animatrices et des participantes vers des projets d'écriture individuels. L'élément le plus important est cependant la régression du Mouvement en France comme ailleurs. En effet, sur le plan politique et social, le M.L.F. a perdu tout ce qu'il avait de spontané, d'inorganisé pour

²⁰ René Debray. (1979). *Le pouvoir intellectuel en France*. Paris : Ramsay. 88.

s'institutionnaliser, d'abord par la création d'un Secrétariat à la Condition féminine, puis d'un Ministère des Droits de la Femme. En outre, il est, en 1979, récupéré par une organisation féministe, *Psychanalyse et Politique* qui, s'appropriant le sigle et l'histoire du mouvement, prétend désormais parler au nom de toutes les femmes et représenter le Mouvement dans les structures officielles, ce qui contrevient aux principes de pluralité, de diversité, de non-conformisme et de non-réglementation caractéristiques du Mouvement.

La mise en place de ces différents organismes signe la fin du radicalisme qui prévalait au début. La tendance est dorénavant à une meilleure intégration de la femme dans le système social. La visée révolutionnaire laisse ainsi place à une intention purement réformiste dans laquelle l'action exclusivement féminine/féministe n'est plus envisagée comme facteur d'amélioration du sort des femmes. Désormais, seule l'intervention conjointe des femmes et des hommes permettra la construction d'une société équilibrée. Le discours féministe extrémiste qui prônait la destruction totale de l'ordre patriarcal disparaît au profit d'un discours plus modéré qui préconise la complémentarité entre les sexes. Ce changement de cap radical est ainsi interprété par Evelyne Le Garrec, écrivaine et militante féministe de la première heure :

Ce que l'on ne pardonnait pas au mouvement des femmes à sa naissance, ce n'était pas tellement ses revendications que le fait de vouloir se constituer en groupe autonome, hors de la présence des hommes. Hors de leur regard. Sur un autre terrain. Ce qu'on nous refusait alors et qu'on nous refuse toujours mais en y mettant plus de formes, c'était la création d'un territoire collectif qui nous appartenait en propre. D'où la récupération rapide des revendications féministes par les institutions en place, gouvernements, partis politiques, syndicats. Il fallait avant tout, replacer la

lutte sur un terrain commun, éviter la séparation et la construction de territoires non contrôlés.²¹

Sur le plan idéologique, la diffusion du discours féministe s'organise autrement. Le féminisme, qui était d'abord et fondamentalement action, est devenu objet de consommation. Propagé par les médias, il est entré insidieusement dans le langage courant, les mœurs et s'est donc banalisé. Ce qui a le plus contribué à sa banalisation est le développement d'une presse féminine qui, disposant d'importants moyens financiers, se substitue rapidement aux journaux et revues féministes qui, sans grandes mises de fonds, étaient de fabrication quasi-artisanale et donc vite dépassés. La presse féministe est, en effet, d'après Chantal Bertrand-Jennings :

[] celle des artisanes qui souvent s'astreignent à de triples journées de travail: maison, journal, carrière, pour assurer la parution de leur feuille dont les tâches de secrétariat, de rédaction, de graphisme et de diffusion sont généralement réparties collectivement.²²

Or, poursuit-elle, «les désavantages de ce genre d'entreprise sont évidents. Le bricolage, le surmenage, le manque de moyens mènent à une grande précarité.»²³

La professionnalisation s'est, par conséquent, substituée au bricolage et l'organisation à l'improvisation. Si entre 1976 et 1978, il suffisait que des femmes prennent la parole ou se mettent à écrire pour faire choc, si dire et écrire constituaient à eux seuls des gestes insurrectionnels, il n'en va plus de même quelques années plus tard. De la grande rumeur faite autour des femmes, par et pour les femmes, n'émergent plus que les stéréotypes. *Elles*,

²¹ Evelyne Le Garrec. (1979). *Un lit à soi*. Paris : Seuil. 17.

²² Chantal Bertrand-Jennings. (1983). «La presse des mouvements de libération des femmes en France de 1971 à 1982». Dans Suzanne Lamy et Irène Pagès [éd.]. *Féminité, subversion, écriture*. Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage. 30.

²³ Idem. 31.

Marie-Claire, Femmes d'aujourd'hui, F Magazine, pour n'en citer que quelques-uns, ont supplanté *Des Femmes en Mouvement, Femmes Travailleuses en Lutte, Le Temps des Femmes, Sorcières* et autres. La femme y est présentée comme une femme à la fois passive – dans sa subordination à l'homme (mari ou amant), dont elle doit se concilier les bonnes grâces par ses qualités de maîtresse de maison, sa beauté, sa séduction (recettes, mode, conseils-beauté) – et émancipée dans la mesure où elle a su intégrer à son quotidien certains acquis du M.L.F. comme le droit de disposer de son corps (grâce à la libéralisation de la contraception, de l'avortement, du divorce). Ces différents magazines, propageant l'idée que «désormais, les femmes se doivent de réussir à la fois dans leur vie familiale et leur activité professionnelle»²⁴, offrent ainsi l'image d'une femme qui s'est libérée sur les plans économique et sexuel tout en préservant ses qualités traditionnelles d'épouse et de mère. Les auteurs d'*Histoire du féminisme français*, analysant les caractéristiques de la presse féminine, déclarent :

Plus que d'un reflet fidèle de la réalité, il semble qu'il s'agisse d'une réactualisation de l'image traditionnelle de la femme. [...]. L'alibi d'une société permissive ne sert qu'à mieux duper les femmes, en les persuadant qu'elles sont libérées, pour mieux les réintégrer ensuite dans les cadres de la morale traditionnelle!²⁵

De leur côté, les auteures de *La presse féminine* expliquent l'essor de cette dernière et le déclin de la presse féministe par la crise de confiance des Français par rapport aux syndicats et aux politiciens et notent :

Cette évolution correspond à une réalité sociologique plus large : la désillusion à l'égard du militantisme et du

²⁴ Monique Remy. *De l'utopie à l'intégration. Histoire des Mouvements de Femmes*. Op. cit. 111.

²⁵ Maité Albistur et Daniel Armogathe. (1978). *Histoire du féminisme français. Tome II. De l'empire napoléonien à nos jours*. Paris : Éd. des Femmes. 652.

syndicalisme en général. Sur fond de crise économique, les Français redécouvrent la sécurité des valeurs traditionnelles.²⁶

Désormais, les questions féministes, passées de mode, ne font plus l'objet de grands débats, de même que les rubriques féministes disparaissent de la plupart des grands quotidiens comme *Le Monde*, *Libération*,... Comme le déplorent les fondatrices d'*Histoire d'Elles*, le féminisme s'est transformé en un «produit promotionnel qui se vend bien et qui fait vendre un produit crédible sur le marché.»²⁷

Le déclin du M.L.F., la disparition de *Sorcières* et d'*Histoires d'Elles* ont profondément marqué Sebban. Dès l'institutionnalisation du mouvement, elle prend ses distances avec les instances officielles dont elle conteste la légitimité. C'est dans les *Lettres parisiennes* qu'elle s'explique sur son renoncement, avoue ses déceptions et sa méfiance vis-à-vis de tout mouvement idéologique et politique officiel, synonyme à ses yeux d'hypocrisie et d'opportunisme, tout comme elle admet regretter l'enthousiasme et l'énergie qui, au début, ont contribué à créer une action féministe productive. Elle évoque aujourd'hui le Mouvement comme un espace de bonheur utopique, une «terre symbolique de femmes en rupture» (Hugon 33) qui a donné selon elle, un "plus" aux femmes qui y ont participé. Reconnaisant être «en deuil» (*Lettres parisiennes*, 122), elle évoque en ces termes l'importance de la perte subie :

Nous avons perdu un peu de notre terre et un peu de ces forces de subversion qui nous faisaient bouger et qui ont un moment ébranlé le terrain social où nous avons porté nos révoltes. (122)

²⁶ Samra-Martine Bonvoisin et Michèle Maignier. *La presse féminine*. Op. cit. 47.

²⁷ (1978). «Le féminisme ne répond plus». *Histoires d'Elles* 3. Février-Mars. 7.

Si l'action au sein du M.L.F. a cristallisé son sentiment d'appartenance à une collectivité, sa collaboration à une pratique d'écriture collective fondée sur des valeurs tant éthiques qu'esthétiques communes, parmi des femmes fortes de la légitimité que procure la connaissance, la réflexion, la recherche et la création, va lui permettre d'accumuler un capital symbolique. Ce qui la conduit finalement à entreprendre une carrière individuelle à l'instar de certaines de ses collègues : Hélène Cixous, Évelyne Le Garrec, Nancy Huston,... Elle va ainsi, entre 1976 et 1980, produire trois essais et un album de photographie qui sont une contribution à une meilleure connaissance de la femme moderne et de l'enfant.

3.4. Les écrits féministes

Mlle Lili ou l'ordre des poupées, On tue les petites filles, Le pédophile et la maman, Des femmes dans la maison s'inscrivent dans un discours féministe général, — qui a fait de la phrase célèbre de Simone de Beauvoir: «On ne naît pas femme, on le devient», le point nodal de la lutte —, articulé autour de la contestation d'un système patriarcal essentiellement fondé sur des rapports de domination, d'exclusion, de violence entre les sexes et entre les générations. Les trois premiers titres, axés en priorité sur l'enfance, ont été conçus en lien étroit avec les préoccupations du Mouvement. Ils s'inscrivent donc dans un ensemble, par rapport à des choix, des pratiques nettement déterminés. Leur lecture nous renvoie à deux problématiques majeures qui ont fait couler beaucoup d'encre à l'époque et qui concernent, d'une part, l'éducation de la petite fille à travers les âges et, d'autre part, la

violence et les abus sexuels dirigés contre les enfants et principalement les fillettes.

L'intérêt des féministes pour l'enfance est étroitement lié à un bouleversement dans la façon de "penser" l'enfant qui bouscule, dans les années soixante-dix, les théories traditionnelles et les idées que la société se fait de l'enfant. C'est à partir de 1975 que les féministes commencent véritablement à se préoccuper de l'enfance et à écrire sur ce sujet, contribuant ainsi aux thèses modernes qui prônent la valorisation de l'enfant. Jusqu'à cette date, les militantes du M.L.F. avaient repris à leur compte les idées de Simone de Beauvoir sur la maternité, c'est-à-dire que celle-ci était considérée comme un obstacle à l'affranchissement de la femme, ce qui explique le peu d'intérêt des femmes du Mouvement pour leur enfance ou celle des autres.

Il est important de souligner l'influence marquante, sur les féministes, de Simone de Beauvoir. L'auteure du *Deuxième sexe*, devenu la Bible des féministes, a représenté un «modèle féminin fort», (*Le pédophile*, 278) nous dit Sebban, dans la mesure où elle symbolisait le type même de la

[] femme libre, intelligente, indépendante, sans mari ni enfant, intellectuelle, engagée dans un combat politique et qui fait le choix de sa vie et de ses amours, de sa carrière aussi. (*Le pédophile*, 238)

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir a cherché à démontrer la responsabilité de la femme dans l'inégalité des sexes et la pérennisation des mythes forgés par les hommes, comme ceux de la fatalité et de la vulnérabilité féminine qui ont permis au pouvoir patriarcal de maintenir la femme dans la dépendance. L'essai dresse un constat, celui d'un état de fait qui n'est ni naturel, ni biologique mais la conséquence d'un conditionnement socioculturel, d'où le constat de l'écrivaine : «Ce n'est pas l'infériorité des

femmes qui a déterminé leur insignifiance historique; c'est leur insignifiance historique qui les a vouées à l'infériorité.»²⁸

Simone de Beauvoir assure que le modelage de la femme selon les critères masculins commence dès la petite enfance. La petite fille subit très tôt une éducation destinée à en faire un être passif à l'image de ses poupées. Pénétrée de la conscience d'une différence sexuelle qui fait d'elle un être naturellement inférieur, nourrie de préjugés et de tabous, laissée dans l'ignorance de tout ce qui a trait à la sexualité, elle est aliénée dans son corps dès le départ. Son corps ne lui appartient pas. Petite, elle subit une éducation qui vise à faire d'elle une femme accomplie; adolescente, elle est soumise à des interdits moraux et sociaux; jeune femme, elle est livrée au bon vouloir d'un époux, sans compter la servitude d'un travail domestique qui la disqualifie, la maternité qui l'asservit, les grossesses non désirées. Tous ces facteurs ne peuvent qu'engendrer frustrations et rancunes, causes de troubles et de psychoses divers. D'où la nécessité pour la femme, insiste Simone de Beauvoir, de se prendre en main afin de se libérer d'un esclavage et d'une discrimination séculaires. La femme, déclare-t-elle, doit désormais se dissocier de son image et de son rôle traditionnels par l'acquisition d'une indépendance économique (instruction, profession) et physique (contrôle de la fécondité). Cette émancipation ne pourra se faire que par la prise de conscience de sa valeur et de sa compétence réelles et grâce à un combat collectif. Pour Simone de Beauvoir, l'autonomie de la femme est une question de volonté, de force de caractère.

²⁸ Simone de Beauvoir. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris : Galilée. 175.

A la suite de Simone de Beauvoir, les féministes vont accuser la maternité d'avoir empêché la femme, réduite à sa fonction de génitrice, de s'accomplir et d'exercer un quelconque pouvoir à cause de son exclusion de toutes les sphères de décision, contrairement à l'homme qui a toujours été libre de réaliser ses volontés d'expansion et de domination. La femme, soumise à des contraintes biologiques, n'a ainsi jamais existé pour elle-même. La principale revendication des féministes sera donc de pouvoir enfin vivre, se déterminer en fonction d'elles-mêmes – et non plus en fonction de maris ou d'enfants – et ce, sur tous les plans: politique, intellectuel, moral, social, sexuel. La maternité comme le mariage sont dès lors un destin qu'elles refusent d'assumer. S'exprimant à propos de ce comportement nouveau des femmes, Sebbar relève :

Les femmes dans le Mouvement se sont d'abord tournées vers elles, dans le refus des rôles et des terrains imposés: les enfants sont le domaine des femmes, les femmes sont des enfants ... Dans l'avortement on a tenu le discours de la liberté, du corps, de la sexualité et aussi le plaisir de choisir, d'être choisi. (*Le Pédophile*, 215)

Mariage, maternité signifiaient, pour beaucoup d'intellectuelles surtout, contrainte, travail domestique ingrat, exploitation par l'autre, obstacle à l'épanouissement personnel au point que la solitude était jugée préférable à une vie de couple considérée comme la pire des aliénations. Cette attitude a conduit certaines féministes (comme Évelyne Le Garrec, par exemple, dans *Un lit à soi*) à écrire des textes consacrés à l'éloge de l'autosuffisance et de l'individualisme. Tous ces facteurs expliquent que la question de l'enfance n'ait, comme le note Sebbar, «jamais dans le Mouvement des femmes fait l'objet d'une intervention idéologique ou politique.» (*Le Pédophile*, 214-215)

Sebbar souligne par ailleurs que «même si certaines femmes en avaient,

l'enfant n'intéressait pas la théorie du Mouvement.» (*Le Pédophile*, 279) Il y avait, en effet, des femmes qui continuaient à avoir des enfants tout en militant au sein du Mouvement. Sebbar en était une. Elles veillaient toutefois à ce que mariage et maternité ne soient pas une entrave dans un combat où «la femme était prioritaire, sujet privilégié.» (*Le Pédophile*, 215)

Mais, vers le milieu des années soixante-dix, le discours féministe subit une évolution parallèle aux transformations qui s'opèrent dans la société et les mentalités. Le quotidien et l'enfance ont alors tendance à être valorisés par des féministes qui constatent que le comportement parental vis-à-vis de l'enfant a changé. La mère n'est plus seule à prendre soin de l'enfant. En exigeant le partage des tâches domestiques, les femmes obligent leurs conjoints à s'occuper des enfants, ce qui leur permet d'instaurer un équilibre nécessaire à leur épanouissement et d'exprimer un nouveau rapport au corps, au quotidien, à l'enfant. C'est ainsi qu'à partir de 1975, le thème de l'enfance donne matière à de nombreuses publications, comme *Du côté des petites filles* d'Elena Granini-Belotti (Éd. Des Femmes, 1975), *Fille ou garçon* de Madeleine Laïk (Denoël-Ghontier, 1976), *Les enfants d'abord* de Christiane Rochefort (Grasset, 1976), *Des enfants pourquoi?* De Catherine Valabrègue (Stock, 1978), *Jouer au papa et à la maman: de l'amour des enfants* de Nancy Huston (Ramsey, 1979), *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray (Éd. De Minuit, 1979). Certaines revues ont également consacré des numéros spéciaux à la question de l'enfance comme *Les Temps modernes*, «Petites filles en éducation» (mai 1976); *Les Cahiers du GRIF*, «Mères, femmes», n°17-18 (septembre 1977). Sebbar signale dans *Le pédophile* que des «revues, numéros spéciaux, livres de femmes du Mouvement des femmes se sont créés

où l'enfant faisait son apparition ou ce qui liait une femme à l'enfant, à un enfant. »(215)

Amenées à méditer sur l'enfance, considérée désormais comme «un moment unique, privilégié» (*Le pédophile*, 181), les féministes vont développer une réflexion sur les facteurs susceptibles d'affecter l'épanouissement de l'enfant, comme les situations d'oppression et de violence (éducation, maltraitance, sévices sexuels,...). C'est ainsi que Sebbar est conduite à dénoncer les méthodes répressives de l'éducation des filles et les abus sexuels dont sont victimes les enfants.

Les écrits féministes de Sebbar sont hantés par le thème de l'enfance comme le laissent deviner les titres. C'est dans *Mlle Lili ou l'ordre des poupées* que l'écrivaine pose les jalons d'une recherche qui pour elle va devenir primordiale puisqu'elle se poursuivra dans les essais suivants, *On tue* et *Le pédophile* et jusque dans l'œuvre romanesque : «L'enfance. C'est un mot qui me trouble, si chargé de mythes, d'émotions, les mêmes jusqu'à la mort quoi qu'on fasse», déclare-t-elle dans *Le pédophile* (139). *Mlle Lili* est un essai de psychologie sociale. Il fait partie d'un vaste projet collectif auquel la revue *Les Temps modernes* a consacré tout un numéro intitulé «Les petites filles en éducation». Il s'agissait pour les participantes de réfléchir à l'éducation donnée à la petite fille et au parcours qui la mène de l'enfance à l'âge adulte, l'objectif étant de mettre en relief le rôle que joue l'éducation dans le modelage de la personnalité de la fillette soumise à des règles, des traditions, des interdits qui souvent aboutissent à la négation quand ce n'est à la destruction de son individualité : «Une éducation ségrégative a justifié et fondé trop longtemps l'infériorité de la femme dès la petite fille comme un

ordre naturel» (1169) souligne Sebbar dans l'avant-propos pour expliquer le choix du thème.

Le but est donc de montrer d'une part que la femme est en fait un être aliéné, dressé dès son plus jeune âge par un système éducatif visant à en faire une personne soumise aux conventions sociales et à la convaincre de son infériorité par rapport à l'homme. Et, d'autre part, que l'histoire des femmes est «celle d'un enfermement» qui est lui-même «simple répétition d'une aliénation» (*Mlle Lili*, 1172). D'où la nécessité, explique Sebbar, de briser le silence, de lever les interdits pour raconter le drame de la marginalité féminine:

Dénoncer, refuser avec violence toute oppression, manipulation. S'interroger, travailler, lutter pour occuper ailleurs, autrement, un espace conquis et non octroyé, comme petite fille, femme, mère, éducatrice [...] vivre, rêver, créer un nouvel imaginaire qui plie le politique à ses exigences. (1170)

Si Sebbar, comme le reste des participantes au projet, condamne l'éducation traditionnelle imposée à la petite fille, c'est surtout parce qu'elle prépare cette dernière à un rôle sexuel prédéterminé. Convaincue que le conditionnement entrepris par l'éducation aboutit à instaurer une inégalité fondamentale entre les sexes et à entretenir l'esprit de subordination de la femme, elle en déduit que la femme est le produit d'un système oppressif et que son apprentissage est, consciemment ou inconsciemment, organisé de manière à maintenir et à éterniser cette situation :

Une femme existe. Une petite fille existe. A existé dans toute femme. Mais on s'applique encore à le nier. Ce que dit le discours contre les femmes : la petite fille est enfant, future femme, élève, individu, jamais petite fille.

Quelque chose.

Amorphe. Sans corps ni sexe. Mannequin, poupée. Muette. Une matière molle et docile à produire une femme (après éducation

soignée, réglée, ordonnée par des femmes — mère, gouvernante, institutrice —) pour le plaisir des hommes et le bon ordre social et politique. (1770)

Ces quelques phrases demandent à être examinées de plus près. Sebbar y dépeint la petite fille comme un être dépendant des adultes, vidé de sa consistance et obligé de se conformer à un modèle. Elle est donc une construction sociale. Le langage heurté, discontinu fait ressortir l'aliénation de l'enfant "victimisé" et révèle une écriture de l'urgence qui exprime le drame de la dépossession de l'âme, de l'intégrité. La concision des phrases en majorité nominales et la mise en relief de quelques mots-clés de la lutte féministe (corps, femme, sexe) et de l'expression «quelque chose» qui montrent ici l'asphyxie mentale de l'enfant et sa réduction au statut d'objet, trahissent la révolte de Sebbar décidée à dénoncer l'entreprise qui, empêchant la petite fille d'exister en dehors du système de rôle imposé, la dépouille de son authenticité pour en faire un être préfabriqué. La dénonciation vise en tout premier lieu les femmes complices de l'homme et qui, en tant qu'éducatrices, perpétuent la domination masculine par les restrictions et les interdictions qu'elles imposent.

Pour prouver ce qu'elle avance, Sebbar entreprend d'analyser l'éducation donnée aux petites filles au XIX^{ème} siècle, à travers l'étude de la littérature enfantine de cette époque (romans, contes, mémoires), littérature qui était spécialement destinée aux fillettes de la bourgeoisie française âgées de trois à douze ans et qui avait la particularité d'être centrée sur la poupée considérée à la fois comme jouet et comme instrument éducatif. Dans une lettre à des étudiants américains, rencontrés lors d'une conférence aux États-Unis, l'auteure explique les raisons de son intérêt pour l'éducation des petites

filles au XIX^{ème} siècle :

Au XIX^{ème} siècle, au XVIII^{ème} déjà, mais au siècle dernier surtout abondent les traités d'éducation, écrits par des femmes instruites, aristocrates ou bourgeoises éclairées, pour des femmes instruites elles-mêmes, lectrices et éducatrices et mères de famille. Ces traités que j'ai lus à la Bibliothèque Nationale donnent des règles d'éducation aux femmes qui s'occupent de l'éducation des enfants et en particulier des petites filles qui deviendront à leur tour femmes, mères, institutrices... Ces traités conseillent en même temps qu'ils éduquent et enseignent que l'éducation doit être soignée pour une société idéale où les femmes doivent occuper au mieux leur place sociale et domestique, familiale et éducationnelle. Les petites filles seront des femmes, épouses, mères, éducatrices, institutrices, infirmières... exemplaires. Elles doivent être aussi des maîtresses de maison, gouvernantes, intendantes, ... parfaites.²⁹

L'éducation étant une initiation progressive aux usages et valeurs du groupe, Sebbar insiste sur le fait qu'elle requiert essentiellement la contribution des femmes. Dans *Mlle Lili*, l'auteure démontre que la poupée, en tant que médiateur entre le monde des adultes et celui de la petite fille, joue un rôle capital dans l'assimilation des conduites sociales :

Sur une scène sociale fictive – [...] – la poupée donne en représentation la petite fille, des moments de sa vie de petite fille, future femme, jeune fille à marier, épouse, mère ... [...]. Sous le regard de la mère [...], la petite fille s'initie à un ordre moral et social, aux lois de l'ordre bourgeois représenté déjà par l'ordre des poupées. (1794)

La «petite fille, future femme» doit ainsi ingérer un ensemble de règles, d'habitudes, de valeurs qui construisent son système comportemental et son identité de femme. Elle devient ce que la société lui prescrit d'être. Sebbar souligne dans son essai l'implication de la poupée dans le conditionnement précoce de l'enfant et montre comment une simple activité

²⁹ Leïla Sebbar. (1995). Lettre à des étudiants de français. 12 décembre. Publication virtuelle.

récréative devient un facteur d'aliénation de la fillette soumise à un travail délibéré de manipulation et de contrôle.

Il faut préciser que le thème de la poupée a marqué les féministes et pas seulement Sebbar, dans la mesure où elles se sont aperçues que jouer à la poupée n'était pas un jeu innocent. La poupée, pour les féministes, est le symbole d'un ordre qui se perpétue immuablement au détriment des femmes. Elle fonctionne comme un modèle social destiné à imposer à la fillette la conscience de sa différence par rapport au garçon. Elle joue donc un rôle de premier plan dans le processus de discrimination sexuelle auquel est soumise la petite fille. En 1940 déjà, Jean Rostand écrivait à ce sujet : «Les poupées et les soldats de plomb n'auraient-ils pas autant de responsabilité que les hormones dans la différenciation psychique de l'homme et de la femme ?»³⁰

Par ailleurs, assure Sebbar, en jouant à la poupée, la fillette acquiert la capacité d'explorer et de reproduire différents rôles sociaux. Elle sera tour à tour, vis-à-vis de sa poupée, la maman, la nurse, la gouvernante, l'institutrice. En imitant sa mère dans l'exécution de ses fonctions maternelles et domestiques, elle intègre des gestes, des conduites, des valeurs qui la préparent au rôle que lui assigne la société : «La poupée, docile, raide, muette est chaque fois l'alliée irremplaçable de la mère pour servir à l'éducation de la petite fille.» (1794) La poupée offre de plus à la fillette une image idéale à laquelle elle essaie de se conformer, encouragée en cela par la mère. La poupée est sage, obéissante, passive. Ces vertus de bonne conduite, la fillette essaie de les intérioriser à son tour, jusqu'à les transformer en automatismes, ce qui développe en elle une forte tendance à l'inertie, à la sujétion : «La petite

³⁰ Jean Rostand. (1940). *L'homme*. Paris : Gallimard. 99.

filles dressées comme la poupée, par la poupée, manipulées par la mère, sera comme une poupée à la fin de la représentation: raide, réservée, silencieuse, soumise.» (1794)

Ayant assimilé les mécanismes déterminants de sa socialisation, la fillette peut être considérée comme une petite fille modèle, à l'image des personnages immortalisés par la comtesse de Ségur. C'est contre cette éducation stéréotypée qui tend à faire de la fillette une marionnette que s'insurge l'auteure.

L'attention que porte cette dernière à la question de l'éducation nous amène à nous interroger sur ses motivations. Son intérêt est-il seulement dû à l'actualité d'une problématique qui se devait d'être éclaircie par les femmes du Mouvement ou est-il à relier à l'expérience de sa propre enfance ? Une lecture attentive des écrits autobiographiques prouve en fait que l'auteure n'a pas rompu avec une enfance personnelle placée sous le signe de l'autorité et des interdits maternels : «Ma mère était une maîtresse d'école sévère», révèle-t-elle (*Si je parle*, 1182), précisant dans un autre témoignage: «Notre éducation a été stricte.» (*À ma mère*, 324). Sebban a effectivement vécu une enfance sage et studieuse mais solitaire, marquée par l'emprise d'une mère qui a essayé, de par sa fonction d'éducatrice et d'institutrice, de faire de ses filles des enfants exemplaires :

J'ai longtemps pensé que ma mère avait été trop sévère, qu'elle avait cherché à nous dresser, d'une certaine manière, à être de bonnes mères, de bonnes épouses, de bonnes maîtresses de maison, de bonnes institutrices, comme elle, suivant un exemple qui devait nous rendre exemplaires à notre tour. (*À ma mère*, 326)

La rigueur maternelle, jointe à une atmosphère familiale privée de rites et de mythes sécurisants – n'oublions pas que l'auteure a vécu à l'écart de toutes les communautés et a été élevée hors religion –, pourraient expliquer l'intérêt de Sebbar pour le thème de l'enfant-poupée comme représentatif d'une oppression en étroite filiation avec l'image maternelle. Enfant, l'auteure était déjà consciente d'une intransigeance maternelle qui l'obligeait à se conformer à une certaine discipline, à un respect des règles instituées, à la soumission aux valeurs enseignées :

Notre éducation a été stricte. J'ai vraiment été élevée par une mère institutrice. [...]. Ma mère a toujours surveillé notre travail scolaire, enseignant à mes sœurs et moi tout ce que toute petite fille doit savoir, lecture, tricot, couture, broderie, et comment tenir une maison. Surtout ne jamais rester sans rien faire! (*À ma mère*, 325)

Restée marquée par une autorité maternelle qui accordait peu de place aux manifestations affectives, elle atteste : «Mon nom par ma mère, c'était plutôt la réprimande, la colère, le rappel à l'ordre, la déception. Ma mère institutrice. Intendante dans la maison.» (*Si je parle*, 1186) Pourtant il y avait en la petite fille qu'elle était une part obscure qui la poussait à tenter d'échapper à l'emprise maternelle pour se bâtir son propre univers. C'est la lecture puis plus tard l'écriture d'un journal intime qui lui permettront de fuir une domination insupportable :

J'ai entendu parler de moi. C'était ma mère. [...]. Je l'entendais dire toujours la même chose. J'écoutais quand même. C'était moi, quand ma mère disait : elle est un peu maigre ou : elle n'est pas comme sa sœur appliquée, attentive. Jamais rien pour la maison, même pour ses poupées. Il faut la forcer. C'est terrible ... C'était moi. J'attendais la suite et ma mère poursuivait : Toujours avec un livre. Elle n'aime que ça. D'une paresse ... (*Si je parle*, 1179)

Ce refus de se laisser modeler, nous le retrouvons dans la construction des héros romanesques qui sont des adolescents en quête d'autonomie. La dénonciation de l'oppression de l'enfant se fait plus audacieuse dans les essais suivants : *On tue les petites filles* et *Le pédophile et la maman*. Quel que soit l'enthousiasme que Sebbar ait mis dans sa collaboration à *Sorcières* et aux études publiées dans *Les Temps modernes*, son dessein est beaucoup plus ambitieux. L'éducation, ne constituant à ses yeux qu'une des formes d'asservissement qui caractérisent les relations entre adultes et enfants, elle va démontrer, à travers ces deux essais, fruits d'un travail et d'une réflexion individuels, que l'enfant est constamment exposé à la violence : sévices corporels, abus sexuels, meurtres, prostitution, pornographie. C'est avec beaucoup d'audace qu'elle entreprend de dévoiler les formes de violence corporelle dirigées contre les enfants et en particulier les petites filles. Qu'elle ait choisi de traiter de sujets encore tabous à la fin des années soixante-dix est significatif de son intention d'explorer des faits tenus secrets parce que dérangeants :

Il n'existe pas d'étude sur les violences contre les petites filles spécifiquement. [...]. Des travaux sont entrepris depuis un certain temps sur les enfants maltraités (filles et garçons) [...]. Mais il n'a jamais été question des violences et des formes de violence sur les petites filles (la question a été abordée dans «Prisonnières») en dehors des mauvais traitements. Incestes, viols collectifs, viols solitaires, pédophilie, pornographie, prostitution, tout cela est encore secret. (*On tue*, 346)

Au moment où paraît *On tue*, les féministes en sont encore à mener des campagnes pour dénoncer la violence sexuelle perpétrée sur les femmes, ce qui donne lieu à une profusion de textes. Citons la parution en 1976 de deux ouvrages au même titre : *Le viol: enquête*, de Marie-Odile Farguier (Éditions

L'étincelle) et *Le viol* de Suzanne Brownmiller (Stock), ainsi que deux dossiers consacrés au même sujet et parus dans les revues *Choisir* 33, «Viol, le procès d'Aix» (juin 1978) et *Sorcières*, «Se prostituer» (n°3, mai 1976) et «Prisonnières» (n°6, novembre 1976). Sebbar, elle, va plus loin dans la dénonciation. Si le Mouvement des Femmes a dit «Les femmes existent. Autrement.» (*On tue*, quatrième de couverture), elle ajoute : «Les petites filles aussi» (*On Tue*, 15), précisant qu'une petite fille opprimée, battue, violée, devient une femme aliénée, déséquilibrée.

L'essai est le résultat d'une enquête menée par Sebbar à la suite de la lecture de faits divers qui ont pour héroïnes des petites filles violées et/ou battues à mort par le père ou le beau-père avec le consentement et, souvent, la participation active de la mère. L'auteur va, par un travail de recherche rigoureux et scrupuleux, reconstituer et répertorier ces faits divers, afin de révéler au grand public l'ampleur d'un phénomène social jusque-là occulté et dévoiler «une vérité, mais une vérité particulière, celle qui est attachée au secret : secret du corps et du sexe.» (10) Se basant sur des rapports (médicaux, d'enquêtes policières et judiciaires), des archives de prison allant de 1972 à 1977 ainsi que sur des entretiens avec des juges, des médecins, des commissaires et des inspecteurs de police, des assistantes sociales, des détenues, des fugueuses hébergées dans des foyers, elle affirme : «J'exhibe du document, de la parole, du récit.» (10) L'objectif de Sebbar est double: d'une part, elle entend montrer, par le grand nombre de témoignages recueillis et de dossiers étudiés, que la violence dirigée contre les petites filles est «une réalité ordinaire» (10) et, d'autre part, elle tente d'éclaircir les mobiles qui poussent

une mère à s'acharner sur le corps de sa fille pour le détruire et qui incitent un père ou un beau-père à l'inceste et au meurtre.

Il est évident à la lecture de l'essai que pour Sebbar la responsabilité de la violence maternelle ou masculine incombe en premier à un système social qui permet que persistent et se maintiennent des rapports d'exploitation et de subordination entre les sexes et entre les générations. Ce qu'elle pose ici, c'est la question essentielle de la domination du plus fort sur le plus faible, domination qui se fonde sur deux types de dépendance : la dépendance matérielle et sentimentale de la femme vis-à-vis de l'homme et la dépendance biologique et psychoaffective de l'enfant aux adultes. Examinant les formes de violence physique et sexuelle qu'engendre la société contemporaine, elle étale les multiples aspects de vécus tragiques, exposant au lecteur le calvaire de femmes, de mères séduites, manœuvrées par un mari, un amant, un proxénète et le supplice de fillettes torturées, violées, prostituées, assassinées, petites proies au corps docile :

La violence est beaucoup plus quotidienne qu'on ne croit.
Violence familiale, domestique, patriarcale, archaïque,
malgré le stade de développement des sociétés industrielles
et la libéralisation des mœurs. (14-15)

C'est en enquêtant sur la maltraitance des petites filles que Sebbar est amenée à se pencher sur la situation des mères maltraitantes ou infanticides. À travers l'histoire des fillettes se dessine ainsi celle des mères. Pour Sebbar d'ailleurs, il s'agit d'une histoire commune, une histoire «qui lie une mère à sa fille» et qui se répète «de mère en fille» (12). Ces mères, qui vivent souvent par ailleurs une situation matérielle extrêmement précaire, ont en effet tout un passé de maltraitance : «Les femmes détenues, lorsque nous avons entendu leur histoire, avaient presque été toutes des petites filles maltraitées.» (99)

L'auteure nous met en présence d'une violence transgénérationnelle qui ne serait que le prolongement de conditions de vie particulièrement traumatisantes qui ont marqué l'enfance de la mère : «La mère a besoin de porter la main sur sa fille parce que sa propre mère était dure et maltraitante.» (76-77)

Sebbar, mettant en parallèle le présent (de la petite fille) et le passé (de la mère), souligne l'action néfaste d'un environnement défectueux sur l'évolution psychique de l'individu. Elle entreprend, par conséquent, de remonter aux sources du comportement maternel pour prouver que la mère infanticide est victime de son passé : «Il s'agissait ici de regarder du côté de l'histoire des femmes, leur enfance, quand elles étaient petites filles.» (345-346) Ses entretiens avec les mères maltraitantes ou infanticides et les adolescentes en foyer vont lui permettre de recueillir sur le vif des propos presque identiques, où les mêmes mots reviennent comme une litanie pour exprimer le sentiment d'un vide initial, d'un manque fondamental, celui de l'amour maternel et d'une structure familiale stable. Les détenues interrogées ont vécu dans un climat familial perturbé. Elles ont été des fillettes non désirées, abandonnées ou négligées, battues, violées : «Souvent, elles ont échappé de peu à la mort faute de soins, ou aux coups qui auraient provoqué les habituels traumatismes crâniens mortels.» (76) Dans la majorité des cas, elles n'ont pas connu leur père réel mais ont eu un père de substitution, agressif, alcoolique, violent, et une mère soumise, dominée par le mari ou l'amant, ce qui les a rendues, à l'âge adulte, particulièrement vulnérables dans leur relation avec les hommes. Leur vie sentimentale se limite de ce fait à une succession de relations transitoires qui se soldent souvent par des mariages

précipités et précaires, des grossesses non désirées. Même si, dans certains cas, la naissance de l'enfant est ressentie comme un événement gratifiant, les contraintes que suscite l'élevage d'un nourrisson deviennent rapidement intolérables. L'enfant est alors rejeté, battu, tué :

Abandonnées elles-mêmes par des hommes ou dominées par un mari brutal, tenues à distance par la mère, loin de son corps et toujours renvoyées de ce corps-là qu'elles auraient voulu proche et tendre, elles ont à leur tour mortellement écarté d'elles le corps de leur fille. (107)

Ainsi, affirme Sebbar, la violence maternelle, si elle prend racine dans un vécu antérieur traumatisant, est aussi étroitement dépendante de frustrations plus récentes, de situations psychologiques et sociales insupportables. Opprimée, dénigrée, marginalisée, la mère maltraitante est persuadée de son infériorité. Victime d'un système patriarcal qui lui dénie toute valeur, toute autonomie et qui développe en elle la haine et le mépris de soi, elle est «en deuil de son propre corps.» (111) Celui-ci ne lui appartient pas. Il est la propriété de l'homme :

Parce que c'est lui qui use le corps de sa femme, c'est lui qui en use. Il est propriétaire. Il possède ce corps qui se donne à lui sexe et ventre. Et sa femme, la mère de ses enfants "ne s'appartient plus". (85)

Ce comportement abusif vis-à-vis de la femme est étendu à la fille, le plus souvent avec la complicité de la mère :

Les mères complices prostituent leur fille à leur mari ou à leur amant. [...]. Le père, l'amant utilisent la fille comme une pute, la paient en argent ou en cadeaux, et la mère se conduit comme une mère maquerelle. (258-259)

La crudité du lexique employé démontre la révolte de l'auteure face à l'inceste et à l'appropriation contre-nature de l'enfant par certains hommes. Pour rendre la réalité de l'inceste intelligible, Sebbar mène un combat sur le

terrain moral et social. Elle parle, raconte les enquêtes, les entretiens, mettant en accusation une société où l'homme viole, torture avec en plus bonne conscience, parce qu'il pense que «le corps de sa fille est à lui. Son sexe aussi.» (156) Le père décrit par Sebbar est prisonnier d'une obsession qui lui fait perdre tout sens commun. Son statut de procréateur lui donne à ses yeux tous les droits, y compris celui de marquer sexuellement une enfant :

Il lui a donné la vie ou le nom : elle vit, elle existe d'abord pour lui et aussi de corps, tout entière. Et si le corps résiste, il lui fera violence pour imposer ses droits parce qu'il pense que c'est un droit qu'il aurait presque de naissance parce qu'il est né homme. (172)

Ce père, de plus, s'insurge l'auteure, berce, caresse, viole, tout en présentant harcèlement et persécutions comme une forme d'amour : «Souvent les pères incestueux parlent d'initiation, d'éducation sexuelle. Leur relation avec leur fille, ils la considèrent en quelque sorte comme une initiation à la sexualité.» (265) Mais s'indigne Sebbar,

À quelle sexualité ? À la sexualité des hommes. À leurs besoins sexuels, à leur plaisir. Ils se moquent bien, eux, de la sexualité féminine. [...]. La femme n'a pas de sexualité. Elle existe de corps et de sexe pour satisfaire la sexualité masculine. (265)

On ne peut que noter l'âpreté du ton qui révèle la rancune de l'auteure face à une domination exercée en toute impunité. Sa dénonciation s'effectue avec des mots très forts, dans un style percutant qui ne peut que sensibiliser et émouvoir comme le démontrent ces propos : «Solitude de la fille, silence, gestes obligés. Clandestinité. La chambre verrouillée, l'ombre, le secret.» (277)

Sebbar, en développant son argumentation, insiste sur le fait que la révolution opérée par le M.L.F., si elle a abouti à des réformes non

négligeables, n'a pas réussi à s'introduire assez profondément dans les sous-structures de l'idéologie patriarcale, en particulier dans certaines sphères sociales, où le concept de la suprématie masculine conduit à la brutalité et au viol. Malgré l'évolution et les mutations sociales persistent des maux inhérents à un système qui ne décourage guère, par manque d'intransigeance, l'oppression et les abus sexuels :

C'est le père qui accordera à sa fille le droit d'être femme. Comme dans les sociétés patriarcales féodales, le seigneur et maître, le père, même s'il ne vit pas du côté des femmes exercera ce pouvoir-là. Et si dans les sociétés occidentales ce pouvoir continue d'opérer, c'est dans la famille qu'il peut encore le mieux s'exercer. Dans le secret, la complicité, la solidarité qui unit les familles les plus défailtantes. (156)

Sebbar, dans *On tue*, lève le voile sur l'innommable par le biais d'une pratique littéraire originale qui conjugue la création artistique et le réel pour présenter une vision nouvelle de la violence dirigée contre le corps féminin. Son discours consiste à donner chair à des faits divers banalisés par la presse à scandale. La problématique de la violence est posée à travers une réflexion profonde et se voulant objective sur les racines du mal, réflexion qui conduit Sebbar à déclarer que la maltraitance découle de rapports d'humiliation et de soumission de la femme à l'homme et de sa difficulté, sinon son inaptitude, à s'affranchir en s'assurant totalement. Explorant un registre à peine effleuré par la littérature et la presse féministes, elle va mettre à nu les plaies du système patriarcal par l'usage d'une écriture tour à tour mesurée, sobre ou excessive, où l'émotion le dispute à la crudité du vocabulaire. Le discours féministe est, en effet, appuyé par un langage qui se veut agressif, provocant et qui ne lésine pas sur les descriptions d'abus de toutes sortes. Les titres et sous-titres au contenu révélateur prouvent que l'écrivaine entend capter d'emblée

l'attention du lecteur forcé, du fait de cette parole d'extrême urgence, de se départir de son indifférence, de son ignorance. Pour ce faire, l'auteure insère dans sa relation des faits les voix des victimes et de leurs tortionnaires, excluant ainsi toute narration omnipotente qui imposerait une lecture unilatérale. Elle donne la parole aux matricides, aux fugueuses, aux vagabondes, à des femmes marginalisées et sans statut social, leur concédant un pouvoir discursif. Elles accèdent de ce fait au statut de sujet et à une identité, ce qui leur était jusque-là interdit par une société qui a continûment œuvré pour la soumission et la docilité d'un corps féminin toujours suspect. Par ailleurs, en permettant à ces femmes de se dire, Sebbar oppose la subjectivité du *Je* à l'objectivité et la neutralité supposées des multiples rapports qui fondent son enquête. Ce procédé atteste du souci de l'auteure de figurer une autre réalité, celle de l'individualité des mères meurtrières, des pères incestueux, des pédophiles, des violeurs, des adolescentes victimes de violence. La multiplication des instances au niveau de la narration est également une façon de signifier tout refus d'un discours monologique, conventionnel, et la volonté d'ébranler les valeurs et les certitudes de la société normative. Ces voix, qui s'expriment à la première personne, en intervenant en contrepoint du discours des policiers, des médecins et des enquêteurs, confèrent au récit une dimension tragique qui, par l'émotion qu'elle suscite, interdit dès lors la vision manichéenne simpliste qu'entraîne ordinairement la lecture du fait divers.

C'est également le besoin de dénoncer qui est à l'origine du *Pédophile et la maman*. Cet essai constitue la réponse de Sebbar à la publication d'écrits pédophiliques qui, revendiquant la légalisation et la normalisation de la

pédophilie, se multiplient à la fin des années soixante-dix. Je cite pour exemples les trois textes de Tony Duvert : *Le bon sexe illustré* (Éditions de Minuit, 1974), *Journal d'un innocent* (Minuit, 1976) et *Quand mourut Jonathan* (Minuit, 1978); les deux ouvrages de Gabriel Matzneff : *Les moins de 16 ans*, (Julliard, 1974) et *Les passions schismatiques* (Stock, 1977); *La charte des enfants* (Stock, 1977) de Bernard Boulin et *L'empire des enfants entre nous* (Hachette, 1979) de René Sherer. Selon Sebbar, l'émergence de ce phénomène a été favorisée d'abord par la libéralisation des mœurs. L'importance croissante accordée à la sexualité et à la transgression des interdits va, en effet, inciter le mouvement pédophile, jusque-là voué à la clandestinité, à se structurer autour de quelques têtes pensantes (Tony Duvert, Gabriel Matzneff, Bernard Boulin, René Sherer), déterminées à promouvoir, à défendre, à médiatiser une pratique sexuelle prohibée. Sebbar confirme que :

Des textes sont signés, des pétitions circulent contre la répression des pédophiles, pour la révision de certains articles du code pénal et en particulier ceux qui concernent le détournement de mineur, l'attentat aux mœurs sur mineur de quinze ans à la débauche ... Le combat est mené par des hommes. (*Le pédophile*, 106)

L'entrée en scène des pédophiles a été également encouragée, note Sebbar, par l'attitude laxiste d'une certaine presse et d'éditeurs complaisants :

Depuis bientôt trois ans, le journal *Libération* a permis l'émergence de ce courant pédophilique. La parole est aux pédophiles, aux éducateurs et théoriciens de l'enfance, de la libération de l'enfant, des droits de l'enfant. Sont attaqués : la famille, les mères, les éducateurs et éducatrices, les psychologues, les juges, les flics, la société en particulier et en général. (106)

Face à des pédophiles qui, non seulement osent, à visage découvert, se plaindre de la rigidité d'un système social qui protège les enfants, mais, de plus, revendiquent le droit d'exercer en toute impunité «la pratique associative

de la pédophilie, de l'inceste et de la sodomie» (*Le pédophile*, 127), Sebbar s'alarme au point d'écrire cet essai dans lequel elle définit ses positions et son point de vue en tant que féministe et mère vis-à-vis d'un phénomène jugé dangereux. Elle va également s'efforcer, par un long travail de recherche, d'analyse critique et de déconstruction du propos pédophilique, de démasquer les motivations réelles qui se cachent derrière un discours qui prétend œuvrer pour la reconnaissance des enfants «comme sujets sociaux, pensants, agissants, désirants.» (26)

La dénonciation se fait par le biais de trois procédés littéraires (journal intime, chroniques, correspondance) et l'utilisation d'instances narratives diverses qui concourent à une construction complexe de l'ouvrage. Celui-ci, en effet, se divise en trois parties pourvues chacune d'instances énonciatrices différentes. La narration est, dans un premier temps, confiée à un personnage pédophile qui tient un journal intime où il s'emploie à dédramatiser la pratique pédophilique, affirmant qu'elle n'est pas nécessairement une perversion ou une forme de maladie mentale mais une forme d'amour vis-à-vis des enfants, qui se traduit par le besoin d'un contact corporel – et pas forcément sexuel – constant. Mais à côté de ce personnage, dont Sebbar a fait un être inoffensif, craintif et peu aventureux, l'auteure fait intervenir des individus dangereux qui défient ouvertement la société et prennent plaisir à exhiber leurs tendances perverses, soit par un comportement social provocateur, soit dans des œuvres littéraires, artistiques, grâce auxquelles ils espèrent atteindre la légitimité dont ils sont privés.

La prise en charge du récit est, dans la seconde partie, assumée par une mère qui, se posant en chroniqueuse, «note dans l'ordre chronologique des

nouvelles mêlées, de l'histoire sociale et domestique» (15). Cette deuxième partie de l'essai est le lieu d'une inscription autobiographique certaine. Sebbar, dépassant l'optique d'enquête purement sociologique qui caractérise l'essai précédent, s'implique personnellement dans l'énoncé. Pour la première fois, elle étale au grand jour certains aspects de sa vie privée, nous livrant des anecdotes sur ses enfants et la façon dont elle conçoit son rôle de mère, décrivant les menus faits d'une existence tout à fait ordinaire. Si elle choisit la chronique comme mode d'expression, c'est parce qu'elle lui semble «forme libre et mouvante» et «la seule forme possible et qu'il est temps pour les femmes de s'approprier, après l'avoir vilipendée, refusée, refoulée au plus profond.» (15)

Ces propos, tout en présentant le choix de la chronique comme une forme de contestation sociale et une preuve d'innovation, confirment également l'intention de la narratrice de n'omettre aucun élément significatif dans sa relation du quotidien. Celui-ci devient le lieu d'une enquête, d'une réflexion, ce qui permet à Sebbar de s'étendre et de s'appesantir complaisamment sur des faits anodins mais chargés pour elle de sens, et d'éclaircir, dans une certaine mesure, des aspects de sa vie passée et présente. L'introspection se mêle ainsi à des observations, des constatations, des considérations politiques et sociales qui, en définitive, aboutissent à la construction composite d'un texte qui mêle étroitement l'autobiographique et l'analytique. Il faut signaler cependant que le projet autobiographique, même s'il est manifeste, ne relève pas d'une déclaration explicite de l'auteure. C'est uniquement à certaines caractéristiques disséminées dans le texte, et que l'on sait propres à Sebbar, qu'on devine l'identité commune de la narratrice et de

l'auteure. Ce n'est en outre ni à une confession ni à une auto-analyse que se livre cette dernière, mais simplement à un récit évoquant une série d'actes routiniers qui éclaire d'un jour nouveau son rôle de mère et d'éducatrice face au danger que représente la propagation de théories pédophiles. La démarche de Sebbar n'est donc pas dictée par le désir de se mettre en scène. Elle constitue une riposte aux allégations des pédophiles qui, prenant prétexte du lien fortement charnel qui unit une mère à son enfant, prétendent «que les mères sont abusives, possessives et pédophiles, autorisées à l'être par leur maternité même.» (14)

L'objectif de l'auteure est, par conséquent, de démontrer que l'amour maternel, s'il est parfois sensuel, érotique même, ne peut être comparé à l'attirance du pédophile pour les enfants et que les mères ne peuvent être qualifiées de pédophiles «non qu'elles se l'interdisent, mais parce qu'elles sont des femmes, avec toujours un enfant possible, avec toujours de l'enfant, dans la tête et le corps, c'est incontournable.» (14)

Pour imposer son point de vue, l'écrivaine va, dans un troisième temps, faire appel à deux personnages féminins fictifs présentés comme «deux femmes marquées par leur histoire, par le courant 68 et le M.L.F., [qui] racontent et analysent des faits quotidiens et politiques presque toujours liés à l'enfance.» (192)

Ces deux personnages, Jeanne et Aimée, forts différents l'un de l'autre sur les plans physique et socioprofessionnel (la première est une institutrice casanière, mère célibataire d'une petite fille, la seconde, une journaliste globe-trotter, homosexuelle), vont, pendant quelques mois entretenir une

correspondance où nous est livré, entre autres, leur jugement sur la pédophilie, la pornographie infantine, la maternité.

L'usage du journal intime, de la chronique et de la correspondance vise à mettre en relief une réalité effective que ne saurait dissimuler l'artifice de la fiction, comme en témoigne cet avertissement préliminaire de l'auteure :

Les paroles de pédophiles, femmes, mères, citées dans ce livre sont des paroles réelles, prononcées, entendues, écoutées par l'auteure même si les procédés littéraires [...] peuvent donner l'impression du contraire. (106)

C'est un combat personnel et solitaire contre la pédophilie que mène Sebbar qui relève l'absence manifeste de réaction de ses camarades féministes. Ce désintérêt flagrant des femmes du Mouvement la pousse à s'interroger: serait-ce de l'égoïsme, de l'insensibilité ou un blocage quelconque ?

Pourquoi les femmes qui luttent depuis dix ans ne sont-elles pas de ce combat?

Les enfants, ça ne concerne pas les femmes? Les féministes ne seraient pas révolutionnaires?

Les femmes du Mouvement des Femmes seraient-elles indifférentes à des victimes autres qu'elles-mêmes? (106)

Cette désaffection des féministes la conduit alors à prendre position, en solitaire, contre les pédophiles :

Devant le silence et la perplexité où se tiennent les femmes, en particulier celles du Mouvement sur la pédophilie et tout ce qui touche à l'enfance et ses représentations, l'amour des enfants, le désir pour des enfants, la liberté du corps des enfants ... il y a eu urgence soudain, non pas à prendre position dogmatique mais à savoir quelle est notre place, femme, mère, dans cette histoire qui est la notre ... Corps de femmes d'où naît un enfant réel ou mythique, et c'est ce qui fonde la différence d'avec un homme, plus tragique s'il est pédophile. (*Le pédophile*, 68)

L'essai met en scène un combat opposant une mère – qui essaie de concilier féminisme, refus des normes sociales traditionnelles et une maternité

reconsidérée à la lumière de la modernité – et un pédophile qui se présente comme suit : «Je ne suis pas un adolescent. J'ai trente ans, je ne suis pas une femme.» (21) Pour la mère, la pédophilie est révélatrice d'une personnalité pathologique, qui ne peut que susciter la répulsion et la révolte :

C'est misérable. Je ne peux pas ne pas y voir une terrible violence sur les enfants, même s'ils sont consentants, de quel consentement s'agit-il? Je crois, oui, dans ces conditions-là que des adultes imposent à des enfants par la force, un engagement de leur corps, de leur tête, de leur vie, mortel pour eux, et qu'il y a viol et crime. (287)

Le pédophile quant à lui refuse de considérer la pédophilie comme une pratique perverse et transgressive :

Je lui substituerai peut-être le terme «amoureux» d'enfants, car il s'agit bien d'amour, de compréhension et de tendresse, autant que de sexualité, le tout partagé et demandé de part et d'autre. (89)

Le pédophile, outre le jeu sur les mots ainsi détournés de leur sens, va utiliser les stratagèmes les plus tortueux pour justifier ses pulsions et sa conduite, allant jusqu'à prétendre que l'enfant a une grande responsabilité dans l'institution de la pratique pédophilique parce que, argue-t-il, «c'est souvent lui qui détourne l'adulte.» (89) Affirmant que l'enfant est partie active et consentante du jeu, le pédophile réclame alors que la pratique pédophilique devienne une affaire individuelle entre l'enfant et lui, une expérience intime dont chacun est seul responsable dans la mesure où tout ce qui touche au corps doit relever uniquement du libre arbitre. Les autres acteurs sociaux, et en particulier la mère, sont interdits d'ingérence.

A travers les propos prêtés au personnage, Sebbar démontre que ce que revendiquent en fait les pédophiles, c'est une autodétermination et une autonomie de l'enfant dont ils seraient les principaux bénéficiaires et que ce

qu'ils réfutent, c'est la dépendance psychoaffective de l'enfant à la mère dont ils exigent «l'exclusion radicale» (290). Cette hostilité des pédophiles à l'encontre de la mère s'explique, de l'avis de Sebbar, par l'envie, la rancune éprouvées vis-à-vis d'un pouvoir qu'ils ne pourront jamais posséder, c'est-à-dire la faculté de procréer qui instaure une symbiose étroite, innée entre la mère et l'enfant. Pourquoi, s'insurgent les pédophiles, les caresses maternelles sont-elles considérées comme légitimes et naturelles tandis que les attouchements masculins sont d'emblée perçus comme vicieux ? C'est, suppose l'auteure, cette impossibilité à vivre une communion affective, organique intense, que seule permet la maternité, qui, vécue comme un manque insupportable par les pédophiles, les pousse à tenter d'établir un lien – qui ne peut être que sexuel – avec l'enfant :

Ils parlent, les hommes pédophiles, de leur amour et de leur désir pour les enfants, de celui des enfants pour eux; de la rigueur injuste de la loi à leur égard, de l'oppression de l'enfant occidental, de la répression de sa sexualité et de sa prochaine libération; de l'enfant propriété de la famille, de la violence des mères et leur ténacité à posséder un enfant.(13)

L'hostilité affichée envers la mère de pédophiles, soutenant que le rapport mère/enfant est, à l'image du rapport sexuel, un rapport de domination, conduit Sebbar à questionner le discours pédophilique tout en interrogeant le rapport de la femme à l'enfant. Ce que pose l'auteure dans l'essai, c'est la rivalité qui oppose la mère et le pédophile puisque tous deux visent une appropriation – légitime pour l'une, impossible pour l'autre – de l'enfant. Elle va chercher, à partir de là, à redéfinir la nature du rapport de la femme à l'enfant et le rôle de la mère tout en affirmant l'irréductible différence des sexes qui, assure-t-elle, est basée sur la différence de perception du corps de

l'enfant. Ainsi, avance-t-elle, même si le rapport mère/enfant actuel est un rapport oppressif d'élevage, il ne peut en aucun cas se comparer à la relation de domination qu'induit la pédophilie. Le rapport de l'homme à l'enfant est entaché de suspicion, tandis que celui de la femme à l'enfant est de l'ordre du naturel, du féminin. Le pédophile est suspecté de vouloir imposer un pouvoir mâle ne tenant guère compte des désirs et besoins de l'enfant mais envisagé sous l'angle de l'exploitation et de la jouissance égocentrique.

Par conséquent, affirme l'auteure, les pédophiles, tout en invoquant la nécessité pour l'enfant de se libérer de toutes les institutions (sociales, familiales, morales) qui le ligotent, revendiquent en fait la légalisation d'un rapport physique à l'enfant. Selon elle, tous ces discours lyriques sur l'enfant ne sont qu'une propagande destinée à légitimer une pratique dévoyée.

Opportunistes, les pédophiles ont cherché à exploiter le filon que constitue l'émergence de nombreux mouvements de libération, en prétendant œuvrer pour le bien de l'enfant : «Après les Ouvriers, les Femmes, les Enfants sont à libérer» (106-107), ironise l'auteure qui fait remarquer que si le M.L.F. a imposé l'idée d'une femme responsable de sa vie et de son corps, les théoriciens pédophiles requièrent un élargissement de cette émancipation à l'enfant et la levée des tabous afin que tout ce qui touche au corps soit vécu comme strictement personnel. Sebbar réfute ce langage mystificateur car fondé selon elle sur une notion de liberté purement sexuelle qui l'emporte sur toute autre considération morale ou sociale. Elle dénonce ainsi l'attitude des pédophiles qui se rendent dans certains pays d'Asie ou du Maghreb jugés «plus accueillants que d'autres» (71) et où les enfants, victimes de la pauvreté, sont plus soumis, plus motivés à vendre leur corps. Sebbar rapporte les propos

de l'écrivain Tony Duvert se félicitant de ce que chez les petits Arabes, «la sexualité est plus familière, plus spontanée, plus amoureuse.» (76) et ceux de Gabriel Matzneff se réjouissant de la liberté de pratique pédophilique offerte dans des pays où il est possible «de faire ce qu'on veut avec eux [les petits Arabes], sans se retrouver devant le commissaire Lefèvre.»(77)

Par conséquent, de l'avis de Sebbar, si les pédophiles militent pour que l'enfant puisse exprimer sa sexualité, c'est parce qu'«ils ont envie qu'elle s'exprime d'une certaine manière qui leur fait plaisir à eux.»(291) Or Sebbar refuse que soit revendiquée l'autonomie de l'enfant dans un but spécifiquement sexuel : «Ce que je n'aime pas dans la pédophilie, c'est qu'on oblige à une sexualité avant terme [...]. Je trouve que c'est un abus de pouvoir.» (291) Pour Sebbar, la pédophilie est une relation de force, de domination despotique et perverse, plus aliénante que la dépendance de l'enfant aux institutions sociales ou familiales car, dit-elle, «les adultes, les parents ne sont pas ces affreux gardes de leurs corps toujours à l'affut, toujours surveillant que décrit l'imagerie des pédophiles.» (251) Elle va démontrer qu'au contraire, certaines familles favorisent le développement de la pratique pédophilique en permettant que leurs enfants se prostituent. Les pédophiles peuvent ainsi se fournir dans des milieux plus permissifs comme les communautés d'immigrés où, du fait de conditions économiques précaires, les enfants sont moins farouches et les parents moins à cheval sur les principes :

Les familles savaient où étaient les enfants, elles voyaient l'avantage de cette situation: les enfants étaient entretenus même provisoirement, nourris, logés; ils ne fauchaient plus dans les grandes surfaces, ils partaient en vacances faire les foins dans des maisons louées par leurs amis. Les enfants vivaient ce qui avait été interdit jusque-là par l'indigence culturelle et économique de leur famille. (90)

Ainsi, peu à peu, l'auteure, par l'exposition des thèses pédophiliques et la mise en relief, le démontage des différents niveaux d'un discours manipulateur, restitue aux théories des pédophiles leur véritable visée en prouvant que, derrière la lutte entreprise pour la soi-disant libération de l'enfant, se dissimule en fait un désir d'exploitation sexuelle du corps de l'enfant, considéré comme source de profit et de plaisir. L'essai a d'ailleurs soulevé une polémique importante parmi les pédophiles et les homosexuels³¹. Ceux-ci lui ont reproché de véhiculer les stéréotypes traditionnels qui stipulent que la sexualité masculine est violence et assimilent l'homosexualité et la pédophilie au viol.

Mlle Lili, *On tue*, *Le pédophile* sont révélateurs de la grande préoccupation de Sebbar concernant la violence susceptible de marquer les relations adultes/enfants. S'inscrivant dans le cadre de l'engagement féministe de l'auteure, ils abordent des sujets inédits. L'analyse y est fondée sur la recherche et l'exploration socio psychologique. Sebbar y dresse le constat de comportements sociaux inacceptables. Sa fonction étant d'observer, d'informer, d'aider à mieux comprendre des situations données et non d'apporter des solutions à des problèmes qui dépassent sa capacité d'action, l'auteure expose, divulgue des faits réels dans des écrits où souvent le récit s'efface devant le document : «Notre travail n'est pas une réponse. Seulement le début d'une recherche» (*Mlle Lili*, 1769), déclare-t-elle. Ses textes s'inscrivent délibérément dans une réalité tragique. Ils font partie d'une littérature polémique de dénonciation et de combat qui force l'événement, le révèle au grand jour. L'enfant décrit dans ses essais est un être conditionné,

³¹ (1980). «Controverse : Aimer les enfants». *Masques* 5. 108-110.

modélé, enchainé, réduit à l'état d'objet au moyen de procédés divers comme une éducation rigoureuse (dans laquelle la poupée, présentée comme un modèle d'identification, joue un rôle important), la maltraitance, les abus sexuels. Dans *Mlle Lili*, l'auteure démontre que le mythe de l'enfant-poupée mène à une chosification de l'enfant. Dans *On tue*, elle tente d'éclairer le pourquoi de comportements violents en démontant les mécanismes psychosociologiques qui les animent. Dans *Le pédophile*, elle axe sa réflexion sur une forme de perversion sexuelle précise pour en dénoncer les dangers.

Cependant, si ces essais trahissent le souci de Sebbar pour l'enfant, la femme n'en demeure pas moins au centre de ses préoccupations comme le prouve la publication, parallèle à celle du *Pédophile*, d'une étude sociologique, illustrée de photographies, au titre révélateur. *Des femmes dans la maison. Anatomie de la vie domestique* fait figure de texte-rupture par rapport aux ouvrages précédents dans la mesure où il ne s'agit plus de contestation mais d'illustration, de célébration d'un espace exclusivement féminin: la maison. Axé sur l'observation, durant six mois, de la vie quotidienne de dix femmes françaises, l'ouvrage se présente comme :

La description systématique, hyperréaliste, pointilliste et pointilleuse de l'actualité domestique et féminine, dépouillée, passionnée, qui livre ici des éléments essentielles à la condition d'une "culture féminine", parce que la maison tient au cœur et qu'une femme en est toujours le foyer, le fondement. (4)

Avec cet album, Sebbar convie le lecteur à une conception nouvelle de l'œuvre littéraire. L'ouvrage prête à deux lectures, celle de l'image et celle du texte qui accompagne l'image. Celle-ci occupe une place prépondérante par rapport au texte. L'intérêt de l'auteure pour la photographie tient au fait que l'image est désormais partout dans le monde comme Sebbar a pu s'en rendre

compte lors de ses reportages en tant que journaliste. L'image, moyen de lecture rapide, possède une puissance suggestive qui souvent fait défaut à l'écriture et a le pouvoir de rendre sensible une réalité en focalisant sur elle l'attention et l'émotion. Les photographies qui composent l'ouvrage mettent en valeur un corps féminin épanoui, évoluant à l'intérieur d'un espace qui le met en valeur. Jusqu'au XVIII^e siècle, explique Philippe Perrot, «le corps se décrivait peu, se détaillait mal, se vivait dans un certain flou [...]. La présence s'imposait moins par les yeux; la vue ne captait pas davantage que les autres sens.»³² Depuis cependant, remarque David Le Breton, «le regard est devenu le sens hégémonique de la modernité.»³³

C'est cette focalisation du regard sur le corps que Sebbar a voulu transmettre. Les photographies qui composent l'album expriment la richesse du facteur visuel. Aussi indispensable que le langage, l'image occupe à l'égal de celui-ci une position privilégiée. Tous deux s'inscrivent dans un contexte communicationnel fondé sur les mouvements du corps féminin à l'intérieur de la maison. La fonction dévolue ici à l'image est de fixer durablement la réalité quotidienne de la femme telle qu'elle se donne à voir. Soins, santé, parures, meubles, vêtements, cuisine, ménage, toilette, loisirs, maquillage, coiffure, parfums, bavardage, courrier, fêtes, jeux, bricolage, sont le lieu d'une description et d'une analyse minutieuses qui ont pour fonction de mettre en valeur des schémas de vie, des gestes spécifiques à chacune, intériorisés dans la mémoire et dans le corps. Pour la féministe qu'est Sebbar, il n'existe pas de geste ou de comportement qui soient banals ou insignifiants. Ils ne deviennent

³² Philippe Perrot. (1984). *Le travail des apparences : le corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris : Seuil. 62.

³³ David Le Breton. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : P.U.F. 106.

sans intérêt que parce qu'ils s'incorporent de telle façon à la vie de tous les jours qu'ils sont convertis en habitudes, transformés en automatismes.

Après *Le pédophile*, Sebbar interrompt sa carrière d'essayiste. Son inquiétude à propos de la violence parentale et de l'exploitation sexuelle des enfants et des adolescents persiste cependant puisque nous la retrouvons dans son œuvre romanesque et en particulier dans *Fatima*. Son engagement dans le M.L.F. lui a permis de s'affirmer progressivement en tant qu'écrivaine à travers des textes essentiellement sociologiques. L'étude de son parcours démontre qu'au départ, elle ne pouvait que se conformer aux contraintes et aux différentes possibilités offertes par ses camarades féministes tout en cherchant à les dépasser par une écriture et une thématique plus personnelles. Ses essais révèlent une recherche d'originalité par rapport à un capital symbolique mais en même temps, conformisme par rapport à ce même capital. Jacques Dubois affirme que les normes de production et d'évaluation du champ exigent de tout agent, un engagement dans «une logique de la distinction.»³⁴ C'est cette «recherche de la distinction»³⁵ qui conduit Sebbar à explorer des sujets laissés de côté par les féministes. Sa participation au travail de groupe entrepris dans *Histoires d'elles* et dans *Sorcières* entre dans le cadre de la conquête collective d'un pouvoir jusque-là exclusivement masculin et donc d'une stratégie d'appropriation, d'intégration du champ du pouvoir. C'est dans cette lutte pour la reconnaissance et la valorisation d'un talent féminin par les instances de légitimation que Sebbar, à l'instar de ses camarades féministes, puise sa dynamique. D'emblée est affichée leur différence par rapport aux agents de production masculins ou féminins traditionnels pour l'affirmation d'une

³⁴ Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Op. cit. 45.

³⁵ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 72.

spécificité féminine et une pratique d'écriture destinée à leur procurer une légitimité au sein du champ idéologique et littéraire. Pour émerger dans le champ, Sebbar va parcourir le cursus de la consécration par la revue et le journal d'abord, c'est-à-dire des instances spécifiques qui «possèdent une influence multiple et décisive dans le procès d'élaboration littéraire»³⁶, seules aptes à lui attribuer une place dans ce jeu de positions et à concéder un statut à ses écrits. C'est en fonction de sa position dans le champ que Sebbar a d'abord fait le choix de l'essai.

En 1980, Sebbar rompt avec le M.L.F. en tant qu'institution gouvernementale officielle et avec la gauche intellectuelle, et donc avec une position à laquelle l'assignaient doublement son habitus et son orientation initiale dans le champ. La rupture, qui se traduit concrètement par l'interruption de sa carrière d'essayiste et de sa collaboration aux *Temps modernes*, relève en fait d'une stratégie de maintien d'une position dans un champ en mutation et d'une recherche de la consécration. Lorsqu'en effet Sebbar démarre son œuvre romanesque, elle se positionne résolument, par des choix supposant autant de refus, dans l'espace des possibles qui se présentent à elle. Si elle opte pour l'écriture fictionnelle, c'est que celle-ci lui semble plus apte à assurer et conforter son émergence dans le champ et à lui permettre d'acquérir, «conformément à la loi de distinction»³⁷, une légitimité, d'autant plus que le roman «est la voie qui conduit le plus sûrement à la consécration.»³⁸ On peut donc conclure que les engagements politiques et idéologiques successifs découlent d'un effet de champ. Les ruptures qui

³⁶ Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Op. cit. 86.

³⁷ Idem. 154.

³⁸ Idem.

caractérisent le parcours de l'auteure s'expliquent ainsi par plusieurs facteurs qui sont : un intellectualisme de gauche, hérité de sa famille, qui a déterminé ses orientations éthiques et politiques; la présence de l'auteure dans un champ littéraire en transformation (politisé) et son désir d'y participer, ce qui va la conduire à un réajustement de ses dispositions et donc à infléchir sa propre trajectoire. Ses engagements successifs pour des causes différentes peuvent s'expliquer par sa volonté d'accéder à la pleine reconnaissance littéraire.

Chapitre IV

Le discours romanesque

4.1. Introduction

L'analyse menée jusque-là démontre que Sebbar, entrée dans le champ politique sous le signe de Mai 68, va ensuite s'y forger une position par le biais de l'action féministe. Elle permet également de constater que c'est en pleine période féministe que se manifeste la revendication identitaire qui, désormais, va accompagner l'exigence littéraire. Ce rapport à l'identité s'objective dans les modèles contradictoires culturels, civilisationnels français et algérien personnifiés par le père algérien et la mère française. L'adhésion aux valeurs culturelles et intellectuelles inculquées par la mère n'empêche pas Sebbar de se sentir en porte à faux par rapport aux deux cultures. Le malaise identitaire transparaît déjà dans le premier essai, *Le mythe du bon nègre*, qui est le lieu d'une accusation indirectement formulée au colonisateur et à la mère. C'est la littérature qui va donner à Sebbar les moyens d'exorciser ce malaise inhérent à son habitus et de surmonter ce rapport conflictuel à la mère.

Située au carrefour des cultures occidentale et orientale, se définissant elle-même comme une "croisée", c'est dans l'espoir de venir à bout de son sentiment d'exil que Sebbar va mettre en scène, par le biais de l'écriture romanesque, la communauté maghrébine immigrée : «Pour moi, la fiction, c'est la suture qui masque la blessure.» (*Lettres parisiennes*, 137-138). L'écrivaine se sert de sa propre expérience pour décrire l'isolement, la marginalisation, le rejet et les frustrations découlant de l'immigration. Ses protagonistes appartiennent essentiellement à la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France, communément appelée génération beure

qui, confrontée à une double référence culturelle, celle du pays d'origine et celle du pays d'accueil, offre à l'auteure l'occasion d'explorer les stratégies de survie, de résistance et de réappropriation, déployées par les descendants d'immigrés, pour reconfigurer une identité fragmentée et une mémoire altérée, brisée par l'exil.

Cependant, si le discours romanesque se veut l'écho démultiplié et répercuté à travers l'ensemble de l'œuvre d'une dualité ethnoculturelle problématique, il est également le reflet de l'évolution du discours sur l'immigration qui, depuis la fin des années soixante-dix, prend une importance considérable en France. Un rapide survol du contexte sociopolitique de l'époque s'avère par conséquent nécessaire.

C'est au début des années soixante que la France, en pleine expansion économique, se voit forcée de faire appel à une main-d'œuvre étrangère, productive et bon marché, issue des pays limitrophes du Sud et surtout du Maghreb. Griotteray, dans son ouvrage, *Les immigrés : Le choc*, note :

De 1960 à 1974, la France a connu une immigration de prospérité et de facilité. Les cadres, les chefs d'entreprise, les membres des professions libérales y ont puisé une main d'œuvre à bon marché; les ouvriers et les employés ont pu se débarrasser sur des manœuvres et des agents de bureau des tâches les plus pénibles ou des métiers les moins gratifiants; les syndicats ont pu se concentrer sur la défense des avantages – sinon des privilèges – de "l'aristocratie ouvrière" qui a constitué jusqu'ici leur clientèle naturelle. Le patronat a vu dans l'immigration un volant de main-d'œuvre flexible, facile à aller chercher, souple d'emploi, faiblement syndiquée et peu exigeante en matière de salaire.¹

L'immigration n'a alors qu'un caractère provisoire, pour les Français comme pour les étrangers, puisque seul le chef de famille, appartenant la

¹ Alain Griotteray. (1984). *Les immigrés : Le choc*. Paris : Plon. 31.

plupart du temps aux classes les plus défavorisées, s'expatrie avec l'espoir d'améliorer des conditions de vie difficiles et de retourner au pays après quelques années de travail en France :

Aux hommes du Tiers-Monde, l'immigration est souvent apparue comme le moyen de manger à sa faim, de se loger confortablement et de nourrir ici ou là-bas sa famille. C'est aussi une façon de trouver des protections sociales contre la maladie, la vieillesse, les accidents, le chômage à nulles autres pareilles. C'est enfin la possibilité de faire des économies, de constituer un pécule, de construire au pays. Concierge ou manœuvre en France, l'immigré portugais ou algérien est parfois un coq de village de retour chez lui. Bref, l'immigration de 1960 à 1974 présente une double caractéristique : pour les Français, c'est une immigration de commodité et de facilité; pour les étrangers, c'est une immigration de prospérité.²

En dépit de ces propos optimistes, l'immigration à cette époque est ressentie par les candidats à l'exil comme un sacrifice nécessaire. De plus, elle n'est jamais considérée comme définitive. Elle le devient cependant lorsque la politique du regroupement familial, instaurée par le gouvernement français dans les années soixante-dix, permet à des familles entières de s'établir en France. L'intégration dans la société française est toutefois loin de se faire car ces immigrés, généralement peu scolarisés sinon analphabètes, méconnaissent tout de la langue et de la culture françaises et demeurent très attachés aux coutumes et aux valeurs ancestrales. Par ailleurs, la dégradation de la situation économique et la montée du chômage suite à la crise pétrolière de 1974, accentuent l'hostilité et le ressentiment des Français à l'égard des étrangers, et en particulier des Nord-Africains, et conduisent le gouvernement à suspendre l'immigration :

A partir de 1972, l'attitude des Français vis-à-vis de l'immigration se modifie : ses inconvénients apparaissent

² Alain Griotteray. *Les immigrés : Le choc*. Op.cit. 34.

mieux, des tensions se développent, la politique du gouvernement se fait plus restrictive. L'immigration elle-même change de nature. Acceptée sinon voulue par l'État, elle devient subie. Immigration provisoire, elle devient permanente. La balance des coûts et des avantages est rompue. Il n'est guère facile de refermer en 1974, la boîte de Pandore ouverte en 1960.³

La situation s'aggrave au fil des ans du fait de l'exacerbation du racisme et des tensions communautaires. Les médias évoquent de plus en plus "le problème de l'immigration". L'arrivée au pouvoir des socialistes en 1981 et la régularisation entre 1981 et 1983 de 130 000 immigrés clandestins laissent espérer un changement et suscitent un certain optimisme. Tahar Ben Jelloun affirme, dans *Hospitalité française*, que «l'arrivée des socialistes au pouvoir a été accueillie par les communautés immigrées comme une sorte de libération.»⁴ Par ailleurs, l'adoption par le gouvernement d'une politique plus favorable aux immigrés va encourager la jeune génération issue de l'immigration à se mobiliser pour exprimer ses frustrations et revendiquer le droit à la différence et au respect des différences. Des associations pour la défense de l'immigré voient le jour : S.O.S. Avenir Minguette (1983), Convergence 84, S.O.S. Racisme (1984). Une marche, appelée la Marche des Beurs, est organisée en 1983 à laquelle participent des milliers de jeunes immigrés d'origine maghrébine qui, à pied et pendant plus de deux mois, sillonnent la France, remontant de Marseille vers Paris où, le trois décembre, huit d'entre eux sont reçus à l'Élysée par le Président de la République.

L'époque, propice au dialogue sur la diversité culturelle, donne lieu à une production littéraire et artistique assez conséquente dont rend compte

³ Alain Griotteray. *Les immigrés: Le choc*. Op.cit. 34-35.

⁴ Tahar Ben Jelloun. (1984). *Hospitalité française : racisme et immigration maghrébine*. Paris : Seuil. 75.

Sebbar dans *Génération métisse* qui est une apologie de l'hybridation. *Génération métisse*, album coproduit par un reporter-photographe, Amadou Gaye, un journaliste, Éric Favreau, et Leïla Sebbar (ces deux derniers composant conjointement les textes qui accompagnent les illustrations), constitue la première approche à la fois sociologique, historique, photographique et littéraire, comme l'indique la quatrième de couverture, d'une réalité qui bouleverse le paysage français et Paris surtout, «ville de tous les croisements» (32), c'est-à-dire le métissage culturel et social induit par l'immigration et le potentiel créateur des néo-français. L'objectif est de montrer que le mélange est source d'enrichissement et pas nécessairement de conflit. Photographies et textes invitent le lecteur à pénétrer dans le monde coloré et exotique de groupes musicaux, de troupes théâtrales, de stylistes, de peintres, de sculpteurs talentueux qui ont réussi à imposer un espace culturel spécifique, hétérogène, en dépit de l'intolérance et du racisme :

Ils disent au monde qu'ils sont là pour toujours, que ce monticule dissimulé est leur terre, leur base, parce qu'ils ont cessé d'errer dans le malheur. Désormais leur nomadisme, [...], est un nomadisme heureux, fécond, parce qu'il affirme son métissage. (118)

L'album illustre ainsi le combat des jeunes immigrés pour imposer leur droit à la différence et œuvre pour la promotion de la tolérance et la reconnaissance de la dynamique culturelle générée par la présence de l'Autre. Les premiers romans de Sebbar sont également une célébration du multiculturalisme. Ils mettent en scène des adolescents beurs, déterminés à échapper au contrôle et aux stratégies d'enfermement mises en place par leur communauté d'origine et le pays d'accueil pour affirmer une identité spécifique, métisse. Mais l'optimisme s'estompe rapidement après le succès

aux élections municipales en 1983 du Front National, parti xénophobe dont la devise est : "La France aux Français". A partir de là, les immigrés vont vivre un processus continu de dégradation de leurs conditions de vie et de travail : expulsions massives, réglementation draconienne du système des permis de travail et des cartes de séjour, limitation des droits sociaux. Ainsi, progressivement, se confirme l'échec des diverses politiques de l'immigration qui se succèdent, et les années quatre-vingt-dix voient le retour des politiques conservatrices et des discours hostiles aux immigrés. Dans son ouvrage, *Dix ans de marche des Beurs : chronique d'un mouvement avorté*, Saïd Bouamama s'étend sur le changement idéologique survenu en l'espace d'une décennie dans les mentalités françaises :

L'aspiration à une France multiculturelle et égalitaire des débuts de la décennie cède le pas à une multitude de replis identitaires. Du début du développement du Front national au retour des "liens de sang" version Pasqua, en passant par l'éclosion des intégrismes, partout les partisans de "l'ethnisme" semblent gagner du terrain. Dans ce contexte général, le retour en force du "républicanisme" inégalitaire et de la laïcité négatrice des différences culturelles, ne fait qu'aggraver la situation.⁵

Emmanuel Todd, dans *Le destin des immigrés*, déplore de son côté le fait que l'idéologie faussement égalitaire et abstraite du droit à la différence n'ait conduit qu'à la ségrégation culturelle et à la ghettoïsation de l'immigré :

L'idéologie du droit à la différence n'a permis la préservation d'aucune culture immigrée, mais elle a largement contribué à la désorientation psychologique et sociale de la deuxième génération issue de l'immigration maghrébine.⁶

⁵ Saïd Bouamama. (1994). *Dix ans de marche des Beurs: chronique d'un mouvement avorté*. Paris : Desclée de Brouwer. 20.

⁶ Emmanuel Todd (1994). *Le destin des immigrés : assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales*. Paris : Seuil. 382.

Sebbar, dans les *Lettres parisiennes*, ne cache pas son désappointement: «Contre les immigrés, la droite et l'extrême droite gagnent; alliées, elles sont plus fortes que la gauche avec ses bonnes intentions et ses bons sentiments sans effet.»(59) La déception va alors la conduire à amorcer un nouveau cycle, privilégiant les textes courts, romans et surtout nouvelles, publiés en majorité dans la section Littérature de jeunesse, et qui mêlent le réel et le quotidien au témoignage historique sur le présent (islamisme, guerre civile algérienne actuelle) et le passé (guerre d'Algérie).

Il convient par conséquent de distinguer deux périodes distinctes dans la production romanesque de Sebbar. Les premiers récits et romans publiés entre 1981 et 1991 sont profondément enracinés dans la réalité française des années quatre-vingt, années marquées par le surgissement d'une génération beur déterminée à se battre pour imposer sa propre identité et sa propre culture. Ils reflètent la volonté de l'auteure d'éclairer le processus de construction identitaire des descendants d'immigrés et dévoilent un optimisme révélateur de la croyance de l'auteure – le contexte politique y était favorable – en un multiculturalisme qui réconcilierait les Français avec les étrangers vivant sur leur sol.

À partir des années quatre-vingt-dix – et de la *Négresse à l'enfant*, plus précisément –, les écrits de Sebbar trahissent un certain désenchantement, c'est-à-dire que l'immigration, qui était présentée comme facteur de rencontres et de croisements ethnoculturels positifs, est désormais vue comme procédant de situations sociales, économiques et politiques tragiques. Par ailleurs l'auteure, délaissant pour un moment le roman, opte pour la nouvelle, genre qui semble plus apte à rendre compte d'une réalité spécifique, à dimension

collective. Xavier Garnier, dans *Littérature francophone*, affirme que la nouvelle, dans l'espace francophone, se fonde sur une exigence réaliste et qu'elle a pour fonction «de décrire, de dévoiler, parfois de dénoncer une réalité source de désarroi, de signaler les troubles de la vie quotidienne, de rendre plus intelligible un monde en crise.»⁷

Les nouvelles de Sebbar relatent en effet les difficultés d'intégration qui, désormais, conduisent les personnages à s'investir de plus en plus dans le passé et la résurgence des tensions nées de l'histoire conflictuelle entre la France et l'Algérie. Les événements de la guerre d'Algérie sont particulièrement mis en lumière, dans *Soldats* mais surtout dans *La Seine était rouge* (court roman) où Sebbar revient de manière appuyée sur le massacre de dizaines de manifestants Algériens perpétré à Paris le 17 octobre 1961 par les forces françaises. L'histoire est présente de manière plus accentuée que dans les romans de la première phase, c'est-à-dire que le témoignage historique apparaît plus comme un devoir de mémoire conduisant l'auteure à exhumer tout un passé occulté par l'histoire officielle.

On relève également dans les nouvelles de Sebbar la récurrence du thème – caractéristique du genre d'après Garnier – de la femme opprimée, démunie, en détresse, victime de l'histoire, de la guerre, des traditions ou de situations qui modifient totalement les structures familiales et sociales. Dans *La Jeune fille au balcon*, par exemple, l'auteure axe sa réflexion sur la guerre civile en Algérie et son cortège d'atrocités et met en relief la tragique désintégration des repères familiaux à travers la peinture d'un présent et d'un quotidien qui se désagrègent, bouleversant toutes les certitudes. Par ailleurs,

⁷ Xavier Garnier, Charles Bonn, Jacques Lecarme. (1999). *Littérature francophone*. Paris : Hatier – AUF. 33.

la présence constante des thèmes de l'exil et du déplacement inscrivent les récits dans un double espace condamnant les personnages au désespoir permanent. L'optimisme des premiers romans fait ainsi place à l'accablement et à la souffrance générés par la désillusion politique.

Il me paraît intéressant d'étudier, dans ce chapitre, les stratégies d'écriture utilisées par Sebbar pour dépeindre la communauté maghrébine immigrée. Mon objectif sera surtout de démontrer qu'au-delà de la réalité sociale de l'immigration (conditions socio-économiques misérables, aliénation, exclusion, perte progressive des valeurs traditionnelles,...), au-delà du vécu chaotique de la deuxième génération (acculturation, délinquance, marginalité, quête identitaire,...), le discours romanesque de Sebbar s'inspire essentiellement des relations établies, à la suite de la colonisation, entre la France et ses anciennes colonies. Ces relations ont généré de multiples croisements, géographiques, culturels, ethniques, qui tout en compliquant la dialectique de l'identité, l'élargissent et l'enrichissent.

La préférence de l'auteure va à des personnages qui, du fait de l'exil, se voient privés d'enracinement dans une terre ou dans une langue et sont à la recherche d'un ancrage. Rejetant l'enfermement dans la culture d'origine, refusant l'assimilation à l'identité collective dominante ainsi que le regard négatif porté sur eux et construit sur l'opposition national/immigré, Français/Arabe ou Français/Algérien, ils se construisent un espace nouveau, hétérogène, où s'affirme leur spécificité identitaire. Le discours romanesque se construit ainsi autour de trois axes fondamentaux qui expriment une logique de refus et de contestation : le métissage culturel, la fugue qui accompagne la quête identitaire et la reformulation de l'Histoire par la déconstruction des

discours hégémoniques. Je commencerai d'abord par examiner ce qui, dans les textes de Sebbar, révèle l'attachement de l'auteure à une identité culturelle hybride.

4.2. Le métissage culturel

La notion d'hybridité, de métissage est d'une importance considérable dans les fictions de Sebbar qui toutes mettent en évidence l'entrelacement des liens entre la France et l'Algérie, et plus largement, les civilisations orientale et occidentale. La génération beure y est présentée comme une génération métisse qui se constitue une identité spécifique faite d'emprunts à l'héritage ancestral et familial mais aussi aux valeurs modernes des sociétés occidentales. La recomposition identitaire s'opère par la négociation entre des traditions conflictuelles, dans un contexte d'hybridation et de métissage, pour la création d'une aire culturelle intermédiaire.

Homi Bhabha, dans *The Location of Culture*, développe la théorie de l'hybridité culturelle comme notion qui bouleverse fondamentalement le concept de culture nationale cohérente. Selon Bhabha, l'identité culturelle ne peut se définir par une appartenance exclusive à une communauté nationale ou être circonscrite à l'intérieur d'un espace bien délimité, aux frontières précises. Bhabha utilise la notion d'hybridité en référence à la situation coloniale qui a favorisé l'interaction entre des cultures différentes et soutient que l'identité du colonisé est en évolution constante, ce qui déstabilise l'image menaçante que se fait de lui le colonisateur. La mise en place renouvelée de configurations identitaires et culturelles hybrides par le colonisé est également une manière

de subvertir l'autorité du colonisateur :

Hybridity is the name of this displacement of value from symbol to sign that causes the dominant discourse to split along the axis of its power to be representative, authoritative. Hybridity represents that ambivalent 'turn' of the discriminated subject into the terrifying, exorbitant object of paranoid classification – a disturbing questioning of the images and presences of authority.⁸

C'est par ailleurs le colonisateur qui, imposant au colonisé sa domination par la voie de l'assimilation, contribue au façonnement d'une identité hybride, permettant ainsi au colonisé de déjouer le contrôle auquel il tente de le soumettre. Soulignant que les cultures s'influencent mutuellement et que les frontières qui les délimitent sont poreuses et non rigides, Bhabha récuse l'idée d'une identité culturelle figée ou construite sur des binarismes artificiels : «Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in the relation of Self to Other.»⁹ Affirmant que l'identité culturelle est l'aboutissement de métissages divers, il déclare en outre qu'elle ne peut s'élaborer que dans ce qu'il nomme "the Third Space" défini comme un espace d'interactions et de création.

Sebbar voit également l'hybridité comme un des effets de la colonisation et de la post-colonisation. Insistant sur la perméabilité des frontières nationales et culturelles, elle utilise la fiction pour déconstruire le concept d'une identité culturelle cohérente et homogène. Pour Sebbar comme pour Bhabha, l'identité culturelle est un concept fluctuant et négociable, ce qui explique un discours romanesque essentiellement axé sur la reformulation de ce que Bhabha définit comme «the complex strategies of cultural identification and discursive address that function in the name of "the people" or "the

⁸ Homi Bhabha. (1994). *The location of culture*. London : Routledge. 113.

⁹ Idem. 35-36.

nation".»¹⁰ L'auteure elle-même se déclare «obsédée par la rencontre surréaliste du Même et de l'Autre, par le croisement contre-nature et lyrique [...] de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident.» (*Lettres parisiennes*, 126)

Dans ses textes, elle démontre que la colonisation et, à sa suite, les déplacements de populations caractéristiques de l'époque contemporaine ont généré un métissage ethnoculturel, désormais réalité effective et composante incontournable de la société française actuelle. Ses personnages, représentatifs d'une génération beure confrontée à l'exil, à la dualité culturelle et au flou identitaire, sont constamment en mouvement. Shérazade (la trilogie *Shérazade*) et Momo (*Le Chinois vert d'Afrique*), qui sont des héros emblématiques du métissage célébré par l'auteure, sont en fugue, la première parce qu'elle aspire à la liberté, le second en raison de la violence maternelle. Ils vivent dans des lieux transitoires et en marge (squat pour Shérazade, cabane désaffectée pour Momo).

Leur identité est indéfinissable pour ceux qui ne les connaissent pas. Si leur différence ethnique est inscrite dans leurs traits physiques, leur origine demeure indécidable au premier abord. Shérazade a les yeux verts et est rarement prise pour une Arabe. Gilles, le routier français, la découvrant endormie dans son camion à Marseille, se perd en conjectures sur ses origines:

Il ne savait pas si la fille était espagnole, indienne naturalisée, peut-être libanaise [...] Elle était peut-être française après tout, il existait des Français qui n'ont pas forcément l'air de Français... (*Les carnets*, 46-47).

Quant à Momo, il a hérité des yeux bridés de sa grand-mère vietnamienne, ce qui lui vaut le surnom de Chinois. Le jeu des prénoms

¹⁰ Homi Bhabha. *The location of culture*. Op. cit. 140.

auxquels se livrent les deux personnages ajoute à la confusion. Momo, dont le père est Algérien et la mère d'origine turque, est tour à tour le Chinois, Mohammed, Mehmet, Mehemet, Madou, Hammou, Hami, Hammidou, ce qui fait de lui un modèle de l'hybridité, comme le souligne Sebbar :

Momo est vraiment le produit de ce croisement de trois continents, de trois civilisations importantes et il est un phénomène lié aux guerres coloniales : c'est la France, c'est l'Indochine, c'est l'Algérie. (Hugon 35)

Les différents surnoms de Momo expriment les multiples facettes d'une identité plurielle. Momo refuse cependant de se voir donner un nom français : «un jour, il avait cassé la figure à un garçon qui l'avait appelé Maurice pour l'emmerder.» (*Le Chinois*, 52) Il défend également à son ami Jean-Luc de l'appeler Mahom, diminutif de Mahomet car, lui explique-t-il, «c'est un mot des Roumis. [...]. Alors là, ne m'appelle plus Mahom.»(75)

Contrairement à Momo, Shérazade se présente selon les circonstances comme Camille ou Rosa, prénoms choisis pour leur résonnance occidentale et qui lui donnent l'illusion de maîtriser son identité en prouvant qu'elle peut être aussi bien Orientale qu'Occidentale. Ce glissement nominal trahit le désir inconscient de l'héroïne de revendiquer sa double appartenance territoriale et culturelle. La pluralité nominale est aussi une forme de libération identitaire. Elle révèle le refus de se laisser enfermer dans l'image sclérosée et stéréotypée de l'Arabe. Elle peut donc être considérée comme une stratégie permettant d'échapper au regard d'autrui et par conséquent à tout assujettissement.

Les deux personnages sont, par ailleurs, présentés comme des êtres insaisissables, apparaissant et disparaissant au gré des circonstances, et circulant dans des lieux et des milieux très diversifiés : lieux de haute culture (musées, librairies, bibliothèques, opéra), espaces de divertissement et de

distraction (boîtes de nuit, soirées bourgeoises, salles de concerts de musique populaire). Ils sont affectés d'une instabilité chronique qui rend impossible l'établissement d'une véritable communication avec leur entourage et improbable un quelconque enracinement. Leur caractéristique principale est leur marginalité sociale. Shérazade et Momo vivent au milieu de délinquants et commettent des actes répréhensibles. Ils tâtent de la drogue, de l'alcool, cachent et écoulent des marchandises volées. Les deux adolescents sont néanmoins pourvus d'une personnalité très complexe. Délinquants, receleurs, vagabonds, ils se caractérisent par une curiosité intellectuelle qui fait d'eux des êtres peu ordinaires. Shérazade est passionnée par la lecture (écrivains maghrébins, poètes français, récits de voyages, ouvrages historiques) et par la peinture orientaliste, penchant qui détermine son parcours et la conduit à errer sur les chemins de France et du Moyen-Orient. Elle est également, selon les circonstances, mannequin, vendeuse, baby-sitter. Momo, quant à lui, est collectionneur de photographies de guerre, de paysages marins et de bateaux, fabricant d'armes en bois et d'amulettes, joueur de flûte, amateur d'arts martiaux, fêru de musique classique et d'opéra.

L'appropriation par ces personnages d'espaces culturels et sociaux, qui sont généralement interdits à l'immigré, met en relief la perméabilité et la fluidité des frontières, mais également la complexité de la construction identitaire en cours. En effet, la rupture, par la fugue, avec le milieu familial et l'immersion dans des espaces réservés aux Occidentaux ne parviennent pas à rompre le lien qui relie les personnages à leur culture d'origine. Le ressentiment de Momo à l'égard de sa mère ne l'empêche pas de roder sans cesse autour du domicile familial pour humer les odeurs de la cuisine

maternelle : «j'ai senti de loin et je suis venu.» (*Le Chinois*, 199) De même, Shérazade ne peut se retenir de téléphoner à ses parents mais coupe la communication avant que le contact ne s'établisse.

Cette impossibilité à briser les liens sert à prouver que les personnages de Sebbar sont à son image, c'est-à-dire des personnages de l'entre-deux, enracinés dans l'une et l'autre rive, ballotés entre Orient et Occident, marqués des signes de leur identité arabe et d'une identité autre, acquise dans le pays de l'exil. Leur identité arabe s'exprime d'abord dans leur prénom. Les personnages sont en effet pourvus de prénoms à charge symbolique très forte. Dalila, Shérazade, Mohammed, Jaffar sont riches de connotations particulières, réfèrent à une civilisation autre et renvoient à une époque lointaine qui n'a rien de commun avec le contexte social où évoluent les personnages. La mention de tel ou tel prénom suscite inmanquablement, et dépendamment de l'interlocuteur, l'étonnement, la suspicion et/ou la dérision : «Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade comme ça?» (*Shérazade*, 7), demande Julien à la jeune fille lors de leur première rencontre. Un écrivain, rencontré lors du périple de Shérazade sur les routes de France, souligne avec humeur le contraste existant entre la symbolique du prénom et l'apparence moderne de l'adolescente :

Il était inconcevable pour lui qu'une jeune fille de son âge, en France, dans les dernières années du XXème siècle, portât ce nom-là. C'était sacrilège... Pour un personnage romanesque, oui mais dans la vie, c'était scandaleux. (*Les carnets*, 140)

Jaffar, – dont le prénom est aussi celui d'un célèbre vizir du sultan Haroun El Rachid – arrêté pour un contrôle d'identité par des miliciens libanais, suscite les sarcasmes de ces derniers :

Jaffar! Il s'appelle Jaffar! Il est né en France... Les miliciens rient, se tapent sur l'épaule en regardant Jaffar. Jaffar répond en arabe à leurs questions. Ils ricanent: Un vizir qui ne sait pas parler la langue de son calife... (*Le fou*, 170)

L'identité arabe s'exprime aussi dans des gestes appris, observés au sein de la famille et qui «reviennent d'instinct» (*Les carnets*, 58). Bien que vivant dans une société française très modernisée, les personnages demeurent marqués par des préceptes et des coutumes, souvent reproduits inconsciemment, inculqués par leurs parents et qui maintiennent le lien avec le pays d'origine. Shérazade en se lavant suit instinctivement tout un rituel :

Elle se lave les cheveux, se coupe les ongles, observant sans le savoir, les gestes rituels pour la toilette des ablutions, les gestes du grand-père d'Algérie, lorsqu'elle vivait chez lui pendant les vacances. (*Les carnets*, 153)

Toutefois, la reproduction de gestes ou de traditions spécifiques à la culture arabe est dénuée de toute valeur spirituelle. Dalila, la protagoniste de *Fatima ou les Algériennes au square*, ignore tout de la religion musulmane :

Son père lui disait souvent "Toi, une musulmane" mais elle ne faisait pas la prière comme son père, elle ne connaissait pas les versets du Coran que sa mère récitait aux petits le soir; elle n'avait jamais lu le Coran [...]. Elle ne faisait pas le Ramadan. (22)

Lounès, dans *Le Chinois vert d'Afrique*, refuse de manger du cochon : « religion pas religion, le cochon ça passait pas, c'est tout. » (23) La résistance de Lounès tient plus à un respect des coutumes qu'à une stricte observation de règles religieuses. Il révèle également la volonté du personnage à résister à une adhésion totale aux valeurs occidentales. L'attachement aux traditions

musulmanes ne relève donc pas d'une véritable foi ni de convictions religieuses profondes, d'autant plus que ce que les personnages connaissent des rites du pays d'origine leur est inculqué par les parents qui jugent cette transmission essentielle. Le père de Dalila veille, malgré l'hostilité de ses voisins français et les réticences de sa femme, à célébrer chaque année la fête du mouton qui commémore le sacrifice d'Abraham, mouton qu'il égorge dans la baignoire de la salle de bains. La préservation du rite, si elle atteste de la fidélité du père à l'héritage religieux et culturel ancestral, est aussi une façon de

[] rappeler à ses enfants nés en France qu'ils n'étaient pas d'ici, qu'ils avaient un pays et une religion, qu'ils étaient encore, malgré les lois et les décrets qui pouvaient en faire des petits Français, Algériens et musulmans avant tout.
(*Fatima*, 233)

La transmission des traditions s'inscrit ainsi dans la détermination de l'immigré à instaurer une continuité avec le passé, le pays. Ce sont cependant surtout les mères qui perpétuent en terre étrangère la mémoire du pays natal par les gestes rituels — comme la prière par exemple, la façon de faire la cuisine — mais aussi par la parole. Les notions culturelles acquises par Dalila lui sont transmises à travers les contes maternels et les histoires que se racontent les femmes de la communauté lors de leurs rencontres au square. Les conversations qu'elle écoute attentivement depuis son plus jeune âge vont construire sa perception et sa compréhension de son héritage culturel. La tradition orale maintient ainsi le lien avec le pays natal.

Les personnages de Sebbar sont également marqués des signes d'une identité culturelle acquise dans le pays d'accueil. Ainsi Shérazade apparaît dès le début comme l'incarnation de la jeune fille moderne et en arbore fièrement

les marques. Assise dans un fast-food parisien, affublée d'un walkman et sirotant un coca-cola, «Shérazade, en jean, Adidas et blouson de cuir n'évoquait pas immédiatement les odalisques ou les Algériennes.» (*Shérazade*, 198) Dans la trilogie consacrée à Shérazade, Sebbar mentionne dans le détail les objets de consommation occidentaux (vêtements, accessoires, musique), soulignant l'ancrage des personnages dans une France américanisée et faisant ainsi pénétrer le lecteur dans l'univers de la génération beure, où les jeunes semblent fortement préoccupés par leur apparence physique :

Ils étaient fascinés par les signes apparents de la modernité, toujours attirés par le chromo mais assez critiques pour le porter ou l'utiliser dans la dérision; consommateurs de tout ce qui venait en direct des U.S.A., musique, électronique, fringues, ils étaient difficiles et l'étiquette "made in U.S.A." ne suffisait pas. Ils fouinaient, chinaient, flairaient et réussissaient, chacun à sa manière à s'habiller à la pointe de la mode, sinon à "cent pas en avant". (*Shérazade*, 117)

Sebbar évoque le cas de Krim et de Driss, des camarades de Shérazade qui n'hésitent pas à monter toutes sortes de combines pour se procurer de beaux vêtements :

Krim autant que Driss, aimait ce qu'ils appelaient les sapes. Krim pour la moto, Driss pour la ville et la drague. Lorsque Driss occupait la salle de bains du squat que Pierrot avait remise en état, les autres savaient qu'ils auraient à attendre longtemps avant qu'il la libère. [...]. Quand Driss quittait la salle de bains, les copains tenaient à le voir. "La classe!"...Ils s'exclamaient en répétant "La classe!"... puis chacun demandait où il avait trouvé tout ça, en touchant les vêtements de Driss qui reculait devant l'assaut. (*Shérazade*, 78-79)

L'auteure démontre, à travers de multiples exemples, que l'attention portée par le jeune immigré au corps et à l'apparence physique confine au narcissisme. Le narcissisme, comme exposition et valorisation du corps, fait partie du processus de construction identitaire du personnage sebbarien.

Toutefois, ce dernier, tout en affichant son appartenance à la culture occidentale, à travers ses gestes, son comportement, ses tenues vestimentaires, demeure conscient d'une différence ethnoculturelle, fondée sur une identité double, métissée, et qui loin d'être dénigrée, est assumée, valorisée et imposée.

Ainsi, ce qui distingue Shérazade des Françaises est le port d'un foulard aux couleurs criardes, spécifique aux immigrées du Maghreb. Ce «foulard à franges brillantes, comme les aiment les Arabes de Barbès et les femmes du bled», elle l'exhibe avec «une sorte de joie perverse» (*Shérazade*, 8), d'une part parce qu'il révèle ses origines autres, algériennes, mais aussi parce qu'il témoigne de sa volonté de rompre l'uniformité de l'habit occidental par la déstabilisation de la conception vestimentaire classique. Le rapport entre apparence et identité est très clair dans le roman. Il est indissociable de l'image que Shérazade entend projeter d'elle-même, celle d'une personne qui réussit à concilier arabité et modernité. Car la quête identitaire n'implique pas nécessairement le reniement des origines ou de la mémoire collective. Elle vise la reconnaissance d'une identité spécifique par les autres et la réalisation de soi. Cette attitude, caractéristique du désir d'affirmer sa différence et donc de se distancier de la société française, conduit le personnage sebbarien à créer des mélanges détonants.

Sebbar nous offre, à ce propos, l'exemple du groupe musical Carte de Séjour, formé de jeunes beurs déterminés à créer un style qui mêlerait harmonieusement des éléments typiques des cultures orientale et occidentale, un style à la fois musical, qui associe des «instruments baroques d'Orient et d'Occident» (*Les carnets*, 156), et vestimentaire, «que personne peut leur piquer parce qu'ils sont les seuls à oser mettre en même temps une chéchia...

comme leurs ancêtres de là-bas et un jean comme tous les jeunes de partout.» (159) À Gilles, étonné par cette esthétique inhabituelle qu'il perçoit comme un accoutrement impudique et impertinent, – «Pourquoi ils se déguisent comme ça? De qui ils se moquent?»(158) –, Shérazade explique qu'«ils aiment les couleurs, la lumière, les mélanges» (159) et que «les habits traditionnels de leurs grands-pères turcs, arabes, berbères, africains sont à eux et que les habits européens sont à tout le monde.» (159) L'attitude de Gilles est révélatrice de la difficulté ou de l'inaptitude du Français à appréhender et à admettre la différence.

Shérazade est également une illustration du métissage qui désormais caractérise la société française. L'héroïne aime, en effet, en compagnie de ses amies France, l'Antillaise, et Zouzou, la Tunisienne, amalgamer des effets vestimentaires hétéroclites pour dérouter les Français, amenés à conjecturer à propos d'une identité, d'une nationalité qui ne sont pas toujours faciles à deviner. Cette recherche de l'effet grâce au vêtement entraîne un véritable travail sur les apparences, l'objectif visé étant d'attirer l'attention par une tenue vestimentaire insolite et provocatrice. Le choix des vêtements, des accessoires, la manière de les porter révèlent non seulement la propension à la rébellion et à la subversion des normes, mais soulignent également les particularités de chacune des jeunes filles. Zouzou et France sont ainsi décrites :

Elles avaient toujours des boucles d'oreilles ou des broches qui attiraient les gens de la mode, des maquillages surprenants, jamais outranciers, qui arrachaient des petits cris d'admiration et de jouissance à tous ceux qu'elles attiraient autour d'elles. (*Shérazade*, 122)

L'attention excessive portée à l'apparence débouche très souvent sur l'exhibitionnisme. Se vêtir et se parer est ainsi un acte significatif de

différenciation mais surtout une mise en valeur ostentatoire d'un corps métisse. Des amies de Shérazade, l'auteure nous dit : «Zouzou et France s'habillaient pour qu'on les remarque.» (*Shérazade*, 118) Le regard de l'autre est un élément essentiel dans la construction sociale et identitaire des personnages. Sebbar, dans *Shérazade*, fait fréquemment allusion au regard porté par certains milieux parisiens, qualifiés de «nouvelle bourgeoisie esthète et cultivée» (116), sur les jeunes d'origine maghrébine ou africaine. Shérazade et ses amies acquiescent délibérément aux exigences fantasmatiques et réductrices de Français en mal d'exotisme, excités par la beauté et la sensualité qui émanent des jeunes filles réduites au statut d'objets manipulés, soupesés, jaugés : «On s'approchait des trois et de Shérazade qu'on reniflait.» (123) Sebbar démontre, à travers de nombreux exemples, que les jeunes étrangers ne sont acceptés, tolérés que lorsqu'ils séduisent par leur beauté, leur extravagance : «C'était excitant de les avoir et de les regarder.» (117).

Les personnages sont cependant conscients de la vanité et de la futilité des bourgeois qu'ils côtoient. S'exhiber est, pour eux, une stratégie d'affirmation de soi au sein d'une société hostile, un bouleversement des normes de la société dominante par le corps et les apparences : «Ils s'amusait; ils aiguisaient leur regard, leur sensibilité, leur intelligence à ces fêtes où ils paraient et frimaient pour rire.» (*Shérazade*, 118) Une amie de Shérazade n'hésite pas à exploiter délibérément son image de femme exotique et voluptueuse en jouant «des héroïnes hollywoodiennes de jungle, brousse et tropiques, revues et corrigées à sa fantaisie de mulâtresse qui cherchait à séduire Paris.» (119) Omar, autre camarade de Shérazade, répondant aux avances des riches bourgeois qui, affirme-t-il, «aiment bien les garçons

arabes», se promet de les faire «casquer» (183). A travers ces exemples, l'on peut constater que Sebbar critique cette "génération métisse" dont l'existence est marquée par l'artifice et la vacuité, incapable d'un quelconque enracinement et pitoyable car complètement perdue dans un monde matérialiste où elle espère pourtant trouver sa place. C'est par l'entremise de Pierrot, fils de mineurs polonais, militant communiste, engagé dans la lutte contre le capitalisme, qu'elle transmet, dans un style très argotique, son jugement :

c'est ça l'avenir pour vous rien dans la tête... faire casquer des vieux pleins de soupe et de sous... vivre comme des bourges voilà ce que vous visez tous la belle bagnole la belle nana les belles pompes... vous les avez oubliés tous les Kader tués par des petits français trouillards... et les suicidés Djamel d'Argenteuil Farid de Paris et tous ceux qu'on ne connaît pas vous oubliez tout votre mémoire ça vous sert à quoi. (167)

La condamnation de Sebbar est perceptible à travers le portrait qu'elle dresse de personnages sans mémoire et sans idéal. Le narrateur leur reproche d'être prêts à tout pour se faire remarquer et d'accentuer, en faisant preuve d'une grande inventivité, l'effet d'altérité en exagérant et en sublimant les marques différentielles pour mieux satisfaire aux exigences esthétiques de l'Autre. Ces jeunes étrangers se complaisent ainsi dans la mise en scène et la confirmation des stéréotypes.

Il est cependant manifeste que Sebbar, par l'entremise de ses personnages, tient surtout à illustrer le multiculturalisme qui caractérise la société française, dans son ensemble. Remettant en cause le mythe d'une identité syncrétique et de la pureté raciale, elle démontre que l'identité (des individus déracinés en particulier) est un phénomène complexe, mobile, qui se constitue dans l'espace de l'entre-deux. Les protagonistes beurs symbolisent le

refus de l'ethnocentricité et d'une identité prédéterminée qui prendrait racine dans des valeurs culturelles homogènes. C'est ce que confirme Homi Bhabha:

The move away from the singularities of "class" or "gender" as primary conceptual and organizational categories, has resulted in an awareness of the subject positions – of race, gender, generation, institutional location, geopolitical local, sexual orientation – that inhabit any claim to identity in the modern world.¹¹

Les fictions de Sebbar marquent le déni d'une prétendue identité collective qui serait fondée sur la nation ou la race et mettent en relief une identité hybride, cosmopolite, caractérisée par des tensions, des contradictions, conduisant les personnages à revendiquer, créer un espace de résistance qui leur permettrait de se forger une identité originale, structurée à partir de valeurs propres aux deux espaces maghrébin et français et constamment en mouvement. Cette dynamique du mouvement, qui culmine avec la fugue et l'errance qu'elle génère, est symptomatique du refus d'une identité fixe, castratrice et des limitations de toutes sortes et peut donc être envisagée comme une stratégie de résistance. Les personnages de Sebbar cherchent à redéfinir leur propre identité, non seulement par l'imposition de leur différence, mais en usant de stratégies diverses comme la fugue, la remémoration, la quête d'un savoir culturel puisé à différentes sources.

4.3. La fugue

L'une des stratégies de résistance des personnages sebbariens est leur refus de l'enfermement idéologique et du compromis. Ils rejettent ainsi toute idée d'assimilation aveugle aux valeurs occidentales tout comme ils repoussent

¹¹ Homi Bhabha. *The location of culture*. Op. cit. 1.

toute soumission par la contrainte aux traditions communautaires : «Ils ne sont pas vraiment de leur pays natal, la France, ni du pays natal de leur père et mère» (*Lettres parisiennes*, 60), souligne Sebbar. C'est par le biais de la fugue qu'ils expriment leur révolte. Dalila, dans *Fatima*, Shérazade, Mohammed, le Chinois vert d'Afrique se rebellent contre des coutumes arabes dans lesquels ils ne se reconnaissent pas mais que leur milieu familial tente de leur imposer au besoin par la violence. C'est dans *Fatima* particulièrement que Sebbar, multipliant les cas de fugue, démontre que celle-ci est symptomatique d'une fracture intergénérationnelle. Le récit est essentiellement focalisé sur les velléités d'émancipation de la jeune beure qui, née ou éduquée en France, entend s'affranchir de la domination patriarcale à laquelle la condamne son groupe d'appartenance pour œuvrer à la réalisation de son indépendance.

L'histoire se résume à peu de choses : battue par son père pour avoir réintégré tard un soir le domicile familial, Dalila, âgée de quinze ans, s'enferme volontairement dans la chambre de ses frères qu'elle quittera huit jours après pour une destination inconnue. Ces faits, en apparence banals, ont leur importance dans la mesure où ils confirment une rupture du dialogue entre la jeune fille et ses parents, sa mère surtout. Cette dernière n'ose plus adresser la parole à sa fille, murée dans un silence hostile et méprisant. Par ailleurs, durant la période de claustration que s'impose Dalila, le passé prend progressivement le pas sur le présent dans l'esprit de l'adolescente, le traumatisme subi favorisant ainsi la résurgence de souvenirs enfouis dans les profondeurs de la mémoire du personnage et centrés notamment sur les réunions que tenaient sa mère et ses voisines algériennes dans le square voisin. Ainsi, sur l'histoire de Dalila se greffent plusieurs histoires secondaires,

évolutions de conversations, de récits féminins décousus, d'une parole débridée à laquelle l'adolescente tente de redonner sens, «sorte de feuilleton qu'elle voulait tenir à jour dans sa tête.» (112), où le lecteur relève le thème récurrent de la violence parentale qui va des sévices corporels au mariage forcé. Ces récits recréés par la mémoire de Dalila sont ainsi l'expression d'une situation critique itérative, à la fois personnelle et collective. Ils projettent sur l'histoire de la jeune fille un éclairage tout à fait particulier dans la mesure où elle apparaît comme le prolongement d'expériences similaires.

Le texte est construit autour de deux personnages centraux et antagoniques, Fatima et sa fille Dalila. Fatima, dont l'image est reconstituée à travers les remémorations de Dalila, apparaît sous un double aspect, à la fois positif et négatif. Le personnage incarne la femme arabe traditionnelle, analphabète, respectueuse des lois et coutumes et soumise à la domination du mari qu'elle renforce par son silence et sa résignation. Bien que consciente de son aliénation, elle demeure néanmoins conservatrice. Travailleuse, épouse et ménagère accomplie, vivant dans le respect des lois de la société patriarcale mais ouverte au changement, c'est-à-dire à l'idée d'une certaine libération de la femme par l'instruction, elle est également complice, ne serait-ce que du fait de sa passivité et de son mutisme, de la violence exercée sur Dalila. Cette ambivalence se reflète dans la relation mère-fille, relation étroite qui oscille sans cesse entre l'affection complice et la méfiance radicale, conséquence d'une incompréhension réciproque générée par un écart culturel difficile à combler. L'attitude conformiste de Fatima s'oppose à l'exigence d'émancipation de Dalila qui refuse de reproduire l'exemple maternel.

Le récit, par son oscillation constante entre passé et présent, nous permet de constater la transformation de Dalila et la façon dont, au fil des ans, elle se détache peu à peu de sa mère et des amies de celle-ci, cataloguées désormais comme les "femmes arabes", expression qui les englobe dans le même mépris, car représentantes d'une culture incomprise et rejetée :

Elle pensait femmes arabes même si plusieurs d'entre elles étaient Kabyles : petite elle disait les amies de maman pour parler d'elles, depuis quelque temps sans le dire, elle n'avait pas l'occasion d'en parler, elle ne les nommait plus pour elle que les femmes arabes parce qu'elle avait remarqué combien lorsqu'elles étaient entre elles, elles se ressemblaient toutes dans les manières, la voix, les gestes, les positions du corps et à quel point on les remarquait dans le bus, le métro, le square lorsqu'elles se rencontraient pour bavarder. (17)

Ainsi, progressivement dans le récit, l'image rassurante de la mère tendre et protectrice se transforme en image conflictuelle. Fatima incarne désormais un univers auquel Dalila, sa fille, refuse d'adhérer. À travers le personnage de Fatima, c'est la condition des femmes immigrées, en butte à des difficultés insurmontables, qui est mise en lumière. Ces femmes, confrontées à un espace occidental étranger et hostile, assistent, impuissantes, à la remise en question par leurs enfants d'une identité collective basée sur des traditions ancestrales.

Ce qu'entend illustrer Sebbar, c'est que le non-respect par les adolescentes beures des règles imposées par les parents génère, à l'intérieur d'une structure familiale bouleversée par l'immigration, un comportement violent. *Fatima* est un récit romancé où fiction et peinture sociale se mêlent et se confondent. Si la part de fiction y est importante, ce récit a surtout une fonction de témoignage dans la mesure où l'accent est mis sur les problèmes sociaux et psychologiques liés à l'immigration : déracinement, perte des

repères identitaires, relations intergénérationnelles placées sous le signe de l'affrontement, humiliations physiques et psychologiques infligées aux jeunes filles. Ce qui est également intéressant à noter est que le discours romanesque, basé sur une intrigue pauvre en événements mais riche en significations, ne présente pas la situation de Dalila comme spécifique à l'héroïne, mais comme emblématique de toute une génération. Cette généralisation est matérialisée et renforcée sur le plan du récit par l'évocation de multiples personnages exposés aux mêmes épreuves : révolte, fugue, marginalité, délinquance, prostitution, ... Le récit, avec les retours sur soi, la mise en abyme et les répétitions qui le caractérisent, constitue une sorte de réseau symbolique qui relie et oppose les différents personnages.

Le récit conduit le lecteur à saisir la réalité des rapports interfamiliaux dans la communauté maghrébine dans toute leur brutalité. Les parents sont dépeints comme des personnes prisonnières de leurs traditions, de leurs convictions, et qui tentent, dans l'exil, de reproduire le même schéma de vie qu'au Maghreb, en faisant abstraction de l'environnement français considéré comme irrémédiablement étranger et hostile. Leur agressivité découle de leurs frustrations et de leurs difficultés d'adaptation. Le texte de Sebbar met en scène des immigrés qui, murés dans leurs certitudes, refusent de se laisser corrompre par les usages occidentaux mais qui, du fait du déracinement et de conditions de vie très médiocres, n'ont plus de modèle culturel à offrir à leurs enfants. Le respect des règles par la sauvegarde des coutumes est alors difficile à imposer. L'exil fragilise particulièrement le rôle du père. La dépréciation des pratiques qui le valorisent normalement dans son pays d'origine se répercute sur son image de chef de famille, liée traditionnellement

à une autorité et une intransigeance inconditionnelles. Le père de Dalila est décrit comme un homme renfermé et solitaire, peu communicatif, s'occupant très peu de sa nombreuse progéniture. C'est donc Fatima qui est en charge de l'éducation des enfants.

Le conflit qui oppose Dalila à sa mère découle d'une vision divergente de la relation au corps. La génération des mères, telle qu'elle est évoquée dans le texte, apparaît comme toujours confinée dans un espace restreint et strictement clôturé, celui du foyer ou du square, le corps recouvert de vêtements amples qui dissimulent sa féminité aux regards masculins conformément aux coutumes arabes. Celles-ci, fondées sur la sauvegarde de l'honneur, déprécient la féminité, d'où la contrainte qu'endure la femme dans son corps et la division – et cela Sebbar le démontre fort bien dans le récit – de l'espace urbain et domestique, selon des règles tacites qui limitent considérablement la mobilité féminine. La jeune génération voit quant à elle les choses différemment puisque l'on assiste à une rupture des barrières spatiales, érigées par la tradition, et à une appropriation de l'espace public, attitude jugée subversive et énergiquement réprimée, principalement par la mère. Dalila évoque ainsi l'un des multiples récits féminins du square :

C'était l'histoire d'une Algérienne très respectueuse de la tradition et des coutumes, très religieuse aussi, qui avait appris par des bruits qu'elle n'avait pu vérifier que sa fille – une gamine de huit ou neuf ans – avait été surprise avec un garçon à des jeux de mains que la loi morale et le Coran réprouvent, comme elle. Au retour de sa fille, sans rien dire, elle l'avait saisie et presque attachée pour lui passer du piment rouge sur le sexe. La petite fille avait hurlé. Les femmes se doutaient de ce qui se passait, mais aucune n'avait cherché à empêcher le geste qui châtiât la débauche d'une petite fille assez délurée pour avoir, en public, dans la rue, parlé à un garçon et joué avec lui. Le piment ardent lui ferait passer ses envies coupables, lui éviterait d'être une putain. (20-21)

La mère est, en effet, – et les exemples abondent dans le récit –, à la base de l'inculcation et de la reproduction des prescriptions et des comportements qui répondent aux attentes du groupe et dont le principe fondamental est un contrôle sévère du corps féminin, seul capable d'assurer la valorisation et la reconnaissance sociales. Tahar Ben Jelloun, parlant de la femme immigrée, la dépeint comme «responsable du devenir des enfants, car dans la tradition, l'éducation est son domaine de pouvoir, son expression fondamentale même si elle s'inscrit dans une morale et une structure préétablies.»¹²

La mère, ne concevant la féminité qu'en termes de dépendance par rapport à l'homme, apprend à sa fille à avoir honte de son corps et à le dissimuler. Ainsi, si l'enfermement est imposé par l'homme, il est exécuté par la femme qui exerce la fonction de gardienne de l'honneur et de la tradition et perpétue, de façon souvent abusive, la domination patriarcale sur sa fille, comme le démontre l'un des récits rapportés par Dalila :

Elle n'avait pas laissé à sa fille le temps de parler; elle était sur elle, la frappant partout où sa main s'abattait, sur la tête, le visage, le dos. Elle s'était arrêtée quand elle l'avait entendue crier. [...]. L'amie de sa mère avait poursuivi «Je me suis arrêtée...j'avais frappé comme une folle vraiment je ne sais pas pourquoi. Elle saignait du nez. Ses cris et le sang sur ma main...ça m'a arrêtée. Je l'aurais tuée. Elle n'obéit jamais.[...]. Je lui dis qu'elle va mal finir...ça la fait rire. Elle se moque de tout. Elle est très dure. On ne se parle pas. Je ne sais plus quoi faire». (67)

La violence parentale est considérée, dans le milieu arabe traditionnel, comme une méthode éducative ayant pour objectif la prévention de toute indiscipline, désobéissance ou subversion. Les actes de violence perpétrés

¹² Tahar Ben Jelloun. *Hospitalité française: racisme et immigration maghrébine*. Op. cit. 112-113.

contre les jeunes filles prennent racine dans une violence ancestrale autorisée contre les femmes et destinée à les dresser, c'est-à-dire à leur apprendre, au besoin par la force, les règles sociales, dans la négation de leur individualité. Le plus impressionnant dans le récit est le détachement et l'insensibilité marquée des amies de Fatima par rapport aux sévices perpétrés contre leurs filles et celles des autres. Cette impassibilité vient de ce qu'elles sont convaincues que les filles se doivent d'accepter leur infériorité comme un fait naturel et de manifester leur totale soumission et dépendance aux mâles de la famille, comme en témoigne cet exemple :

Chaque jour, l'une des filles lavait les pieds du père, à tour de rôle. Jamais les fils. Elles étaient habituées. C'était une coutume dont la charge revenait aux filles et aux femmes.
(214)

Dans le récit, les adolescentes sont considérées par les membres de la communauté comme une source d'inquiétude perpétuelle et font l'objet d'une suspicion constante liée à la crainte du déshonneur qui tourne à l'obsession. Cette idée revient constamment dans les histoires rapportées par Dalila qui toutes mettent en lumière une agressivité née de l'appréhension de voir les jeunes filles échapper au contrôle familial, aidées en cela par le système jugé permissif du pays d'accueil. Dalila, se remémorant son amie marocaine, raconte l'étroite surveillance dont elle était l'objet :

Son père l'avait obligée à quitter le lycée [...]. Elle s'était laissé faire; comme depuis toujours elle avait obéi. On la chronométrait du lycée à la maison et elle n'était jamais en retard. Lorsqu'elle allait chez des copines ou à la bibliothèque, un frère la surveillait. Elle n'avait jamais quitté les cités de la région parisienne où elle était arrivée à l'âge d'un an [...]. Elle n'avait jamais pris le métro ni le train [...]. Elle n'allait pas au cinéma. [...]. Elle avait dix-sept ans. (183)

Sortir sans raison valable est considéré comme une infraction et une prédisposition à la débauche. La méfiance et la désapprobation des compatriotes restés au pays sont encore plus fortes vis-à-vis de celles que l'on nomme «bnet-baris», qui signifie littéralement "filles de Paris", avec tous les sous-entendus que l'expression suggère, c'est-à-dire des filles légères, faciles et donc coupables en puissance :

On doutait un peu de la virginité des filles de Paris, Bnèt-Baris, comme on les appelait toujours, d'un bout à l'autre de l'Afrique du Nord et ça voulait toujours dire des filles élevées comme des Françaises, à la française, pas des filles de chez nous, des filles qui sortent et qui ne font rien dans la maison, presque des putains. (186)

Les multiples interdits combinés au contact avec une culture autre conduisent ainsi la jeune beure à la recherche d'une plus grande autonomie. Sebbar met en lumière, dans *Fatima*, la tension vécue par des adolescentes écartelées entre les pressions exercées par la communauté d'origine et les valeurs de la société d'accueil. Nous relevons ainsi un clivage entre la conduite prescrite par les parents de Dalila et les aspirations personnelles de celle-ci. Le personnage exprime, par son attitude, un rejet total des normes traditionnelles de différenciation et de séparation des sexes, soutenu en cela par l'image du couple parental institué sur un rapport hiérarchique de domination masculine perçu comme une oppression insupportable. La construction de l'identité se fait désormais en référence à des modèles étrangers, en opposition avec les stéréotypes et les conduites du groupe d'appartenance. La réceptivité aux valeurs occidentales s'exprime à travers les visées émancipatrices mais aussi la façon de s'exprimer, les penchants musicaux, les tenues vestimentaires. L'affirmation identitaire suppose en effet préalablement une libération et donc une reconquête du corps féminin,

revendication audacieuse qui expose le personnage à la violence. Les sorties non autorisées de Dalila finissent ainsi par susciter la fureur du père, homme généralement calme et apathique :

Il ne parlait pas beaucoup. Elle le trouvait triste; il criait lorsqu'il la battait, il changeait à ce moment là; il lui faisait peur, elle ne pensait plus que cet homme furieux était son père – ses gestes fous, ses hurlements contre elle, ses injures qui faisaient pleurer sa mère. La ceinture sifflait; la boucle l'atteignait au bras, au dos, à la cuisse; elle ne criait pas, ne pleurait pas; elle essayait d'échapper aux coups mais la pièce était petite. Sa mère s'interposait, recevait un coup sur deux; ça durait jusqu'à la fin de la colère du père lorsqu'il s'effondrait en sueur sur une chaise proche. Il restait là seul, abattu... (12)

Le registre de la violence est très étendu dans le récit. Insultes, coups, séquestration, mariage forcé, ... constituent autant de moyens utilisés pour contrôler la jeune beure et l'empêcher de s'affirmer. Toute revendication d'autonomie est automatiquement réprimée, ce qui génère chez les adolescentes qui peuplent le texte un sentiment d'exclusion, de rejet, vécu de façon plus ou moins tragique. Le mariage forcé, en particulier, est décrit comme une source de souffrance et d'humiliation. Dalila rapporte le récit d'une de ses amies qui, obligée d'épouser un homme choisi par sa mère, dépeint cette union comme une forme de viol légalisé et condamnée à l'échec dans la mesure où, dès le départ, la relation conjugale est biaisée par la brutalité, l'égoïsme et le machisme de l'homme. A cette violence dirigée contre le corps féminin, la jeune beure réagit par l'incompréhension, le repli sur soi et une révolte qui est en contradiction totale avec le comportement traditionnel féminin, basé sur l'effacement, la soumission et l'abnégation :

Elle ne voulait pas qu'il lui touche même le bout du pied nu avec ses pieds à lui. [...]. Sa femme était à lui. Il la força une fois de plus, mais elle se défendit. Ils se battirent, il la

frappa jusqu'à l'étouffement d'une crise d'asthme où il pensa l'avoir presque tuée. (186)

La fugue est l'un des aspects que revêt la révolte féminine dans les textes sebbariens. Dans tous les cas de jeunes maghrébines problématiques mis en scène par l'écrivaine, la fugue apparaît comme devant fatalement survenir. Elle est considérée, en effet, comme une rupture essentielle et une étape fondamentale dans la quête de l'émancipation. Elle traduit l'espoir de perspectives nouvelles et l'affranchissement de conventions sociales et de préceptes que les personnages ne se sentent aucunement tenus de respecter. Dalila, révoltée par la brutalité paternelle, est ainsi conduite à refuser son identité musulmane :

Les coups de son père la forceraient un jour à s'enfuir, peut-être à se suicider, mais elle n'y avait jamais pensé vraiment; on lui avait dit que chez les musulmans on se suicide peu. Son père et sa mère étaient musulmans. Son père lui disait souvent «Toi, une musulmane» mais elle ne faisait pas la prière comme son père, elle ne connaissait pas les versets du Coran que sa mère récitait aux petits le soir; [...]. Algérienne, oui, elle pouvait le dire ou on le disait pour elle, mais musulmane, elle ne pensait pas qu'on pouvait la croire musulmane parce qu'elle était algérienne. (22-23)

La fugue exprime également l'échec des méthodes éducatives fondées sur la violence et confirme une autorité parentale défaillante. L'un des policiers chargés du maintien de l'ordre dans la banlieue où vit Dalila souligne que :

[] les tournées du père ne servent à rien le père et la mère perdent l'autorité en Algérie il paraît qu'ils la gardent mais en France ça marche de moins en moins c'est un fait de société. (141)

Par ailleurs, contrairement aux héros des romans suivants, Dalila ne cherche pas à renouer avec ses racines mais à les fuir. Elle décide de fuir suite à la menace de ses parents de l'envoyer vivre en Algérie : «Elle n'irait pas

en Algérie. [...]. Même si elle ne voulait pas être française, aller vivre là-bas, elle le refusait.» (109) En ce sens, la fugue doit être comprise à la fois comme l'expression même de l'impasse où se trouve placée l'adolescente refusant toute domination, et comme une soif d'aventure et d'évasion. Sebbar, dans *On tue les petites filles*, l'explique ainsi :

La fugue, c'est une forme de désobéissance civile. La fugueuse est une insoumise. Elle part sans autorisation de la mère ou du père. Elle déserte la maison tout d'un coup, comme ça...sur un coup de tête...sans avertir personne, sans dire pourquoi, comme si elle n'avait plus de comptes à rendre, comme si elle n'était pas mineure et soumise à l'autorité parentale. (241)

Si Sebbar impute la responsabilité des conflits intergénérationnels aux parents qui, murés dans leurs certitudes, refusent tout changement et persistent à conserver des traditions et des rites qui ne peuvent qu'intensifier leur marginalisation et confirmer les stéréotypes qui leurs sont accolés, elle pointe également du doigt le paternalisme et surtout l'incompétence des services sociaux qui interfèrent dans la vie des immigrés sans aucune connaissance culturelle préalable. L'auteure témoigne par ailleurs dans son récit, *Parle mon fils*, que les beurs sont influencés par le regard méprisant et hostile que portent les Français sur les communautés immigrées et finissent par considérer leurs parents comme «des pauvres cons qui ont tout raté, là-bas et ici.» (*Parle mon fils*, 13) Le personnage de *Parle mon fils*, dépourvu de nom, est présenté comme représentatif de toute une génération dépourvue de repères et fuyant à la fois un père fou, enfermé dans un asile psychiatrique, figurant un milieu familial problématique et peu valorisant, et l'horizon monotone de la banlieue où il a grandi. Sa fugue signifie le rejet et de ce qui symbolise son appartenance d'origine et de la société d'accueil. Le désaveu est perceptible

dans l'amertume et le désenchantement qui émanent du personnage qui, lors de son retour quelques années plus tard, retrouve la même situation stagnante, celle même qui l'a poussé à partir :

La banlieue, toujours. On prend le train, on s'en va et on revient... Le pays natal, on le quitte, il est minable, on dit qu'on est du monde, pas d'un seul pays, on croit à l'Universel... Au retour, on passe par là, [...] ça n'a pas changé. (9)

La banlieue, ce sont les cités-bétons, décrites comme «des blocs, des blocs, des blocs» (*Le Chinois*, 109). Le leitmotiv souligne la monotonie, l'effet de grisaille et le manque de chaleur de ces ghettos où sont confinés les immigrés et qui poussent leurs descendants à vouloir «tout casser, tout, tout raser qu'il ne reste plus rien» (*Les carnets*, 150). Sebbar qui a vécu, pendant son enfance et son adolescence, dans la réclusion et la marginalisation, refuse celle-ci pour ses personnages qu'elle fait s'évader de l'espace domestique et social où règnent la misère et l'inertie. La nécessité de la fugue est affirmée dans l'ensemble du discours romanesque.

La fugue est significative du refus de la passivité, de l'immobilisme, de l'obéissance aveugle et de la subordination. Elle est aussi perçue comme le moyen de se bâtir un espace propre en marge de toutes les institutions familiales et étatiques. En effet, les banlieues évoquées par Sebbar se caractérisent par un clivage spatial basé principalement sur des motifs raciaux. La ségrégation spatiale s'accompagne d'un racisme brutal qui atteste du rejet absolu de l'Autre. Les romans de Sebbar reflètent la réalité des rapports sociaux dans les banlieues françaises dans toute leur brutalité et dépeignent des personnages en butte à l'oppression au niveau familial comme au niveau

social. Dans une entrevue avec Monique Hugon, Sebbar, parlant de la fugue, explique :

Ce n'est pas un hasard si tous les héros que je choisis et que j'aime sont des fugueurs; "fuguer", cela veut dire sortir du ghetto, cela veut dire "rencontrer". Fuguer, c'est aller vers le croisement, la fugue est le mouvement de l'exil. Les enfants rejouent l'exil parental à travers la fugue pour sortir du ghetto et pour aller vers l'autre. (37)

La rencontre, le croisement sont des thèmes essentiels chez Sebbar. Ses textes mettent en scène des immigrés aussi bien Maghrébins que Polonais, Antillais, Portugais, Turcs. La France qu'elle représente est une France multiethnique où les différences s'entrecroisent, se mélangent. C'est surtout dans la trilogie *Shérazade* et dans *Le Chinois* que Sebbar met en scène une pléiade de personnages secondaires et d'arrière-plan dont la fonction est d'illustrer le caractère multiculturel de la France. Shérazade et Momo sont des personnages-carrefour, en constante interaction aussi bien avec les Français qu'avec des individus provenant de milieux ethniques variés, métis, immigrés et réfugiés. Délaissant le ghetto, symbole de l'exclusion sociale, Shérazade et Momo circulent dans divers endroits, se déplaçant sans cesse d'un espace à un autre, nous conduisant dans différents quartiers et banlieues parisiens, diverses villes de France et jusque dans des petits villages de campagne. À leur suite, nous découvrons une France métissée, où les différences peuvent parfois être mutuellement acceptées. Shérazade, rapportant à Gilles le récit d'une de ses haltes dans un petit village, raconte dans le détail le mariage marocain auquel elle a assisté. Célébré par le maire, en présence des habitants du village, – «Tout le village avait été invité à la noce»(251) –, le mariage est cependant fêté selon les traditions du pays natal : sacrifice du mouton, chanteuses arabes, présentation à la famille de la preuve de la virginité de la jeune épousée.

Ce qu'entend montrer Sebbar, c'est que l'intrusion de coutumes étrangères dans un cadre de vie français se passe dans l'acceptation et le respect mutuels et que la tolérance implique des concessions réciproques. Shérazade, évoquant un mariage chrétien, dit à Gilles : «Avant d'entrer dans l'église, j'ai enfilé un sweet-shirt à manches longues. Mon père m'a appris que tout lieu sacré mérite le respect.» (*Les carnets*, 206) La jeune fille est accueillie partout avec bienveillance et générosité. Ainsi, Régis et Aurore, couple d'intellectuels, en plus de lui procurer du travail, lui ouvrent leur maison et leur bibliothèque, lui permettant ainsi d'acquérir une certaine érudition puisque c'est grâce à eux qu'elle découvre Rimbaud, Flora Tristan, Chateaubriand. De même, Momo trouvera en Jean-Luc, le bouquiniste, et Ève et Rosa, les libraires, des initiateurs qui lui feront découvrir, sans contrepartie, la culture des élites : livres, musique classique, opéra. Tous ces personnages ont pour qualités essentielles une grande générosité, une large ouverture d'esprit et un manque absolu de préjugés à l'égard de l'étranger. Ces qualités sont d'autant plus exceptionnelles que Shérazade et Momo ne révèlent rien d'eux-mêmes, sont peu communicatifs, rebelles, fuyants et insaisissables.

Cependant, si les romans entretiennent l'espoir de rencontres et de croisements ethnoculturels fructueux, ils font également état des comportements xénophobes auxquels doit faire face l'immigré. Sebbar évoque ainsi des situations où les étrangers sont difficilement tolérés, soulignant le fait que sortir du ghetto procure une certaine liberté mais expose le jeune beur à la marginalisation, au rejet. En effet, sa présence hors de l'espace qui lui est imparti dans la banlieue, qui est son lieu de résidence habituel, est ressentie par les Français comme envahissante et illégitime. Ainsi, si pour les membres

de la communauté d'origine, l'enfant ou l'adolescent est d'abord représentatif d'une identité nationale, culturelle, religieuse qu'il se doit de respecter et de préserver, pour les Français, le jeune beur incarne une altérité à gommer, à anéantir.

Sebbar nous amène à constater que le rejet est d'autant plus fort que ses personnages adoptent la provocation et la confrontation comme tactique visant à l'intégration et la légitimation sociales. Leur mobilité et leur visibilité disent leur détermination à se dissocier du silence et de la réserve qui caractérisent leurs parents. L'investissement et l'occupation ostentatoire de l'espace public ainsi que l'étalage vestimentaire entrent dans le cadre de la recherche d'une valorisation et d'une reconnaissance qui leur ont toujours été refusées.

Les romans de Sebbar font état d'une cohabitation entre Français et immigrés vécue sous le signe de la défiance, de la haine et de la violence. Shérazade, dans *Les carnets*, évoque les bûcherons turcs qu'elle a rencontrés dans un petit village de la Creuse et qui, malgré la discrétion et la réserve dont ils font preuve, suscitent un discours raciste. De nombreux villageois les évitent, préférant être «entre eux, ils sont bien. Personne pour faire des histoires.» (184), les accusant du chômage qui augmente : «S'ils partent, on aura du travail, enfin nos jeunes, après le service.»(184) Ce que Sebbar désire montrer, c'est en fait les fantasmes sexuels que la présence des Turcs provoque chez les villageoises qui

[] les trouvaient plus beaux que leurs maris, gros d'une mauvaise graisse. Les Turcs étaient maigres et musculeux, elles se seraient fait enlever dans les bois et culbuter dans une cabane de berger, ces femmes qui chuchotaient à leurs filles de ne pas quitter le centre du village et de ne jamais aller seules sur les chemins. (185)

Dans *Fatima*, une Française, agressant verbalement une voisine algérienne, accuse les immigrées d'avoir trop d'enfants : «c'est de la vermine... y en a un, y en a dix.» (70) De même, Julien, s'entretenant avec Shérazade, prédit la prochaine colonisation de la France par les étrangers : «parce que c'est vous qui allez faire des enfants bicolores, des sangs mêlés, des mixtes, des coupés, des bâtards, des hybrides... des travestis.»(192) C'est là une mise en relief par Sebbar d'un des thèmes favoris du discours raciste des années quatre-vingt qui propage l'idée du danger que constitue pour la nation française le fort taux de natalité des femmes arabes.

Les jeunes étrangers sont perçus comme des délinquants et qualifiés de «voyous qui arrivaient maintenant en direct par le R.E.R. et passaient leurs journées dans les couloirs du métro parisien à chercher des proies faciles, des femmes, des vieux, des petits jeunes timides...» (*Shérazade*, 208). La crainte de se faire attaquer par les jeunes immigrés et l'aversion des Français conduisent au rejet absolu :

Ce qu'il fallait, c'était les expulser, qu'ils aillent faire ça chez eux, ils verraient les mains coupées, les oreilles taillées et peut-être même pendus sur la place publique, ils verraient si en France... (*Shérazade*, 208)

Ces citations sont révélatrices d'une incommunicabilité qui empêche toute rencontre possible. De la même façon, les propos de Shérazade, reprochant à Gilles, – le routier rencontré à Marseille et qui a accepté de la conduire à Paris –, sa perception négative des Arabes, éclairent l'impact considérable des stéréotypes sur l'inconscient des gens : «Un Arabe, pour toi, ça peut seulement attaquer, agresser, surtout une fille seule... C'est ça?» (*Les carnets*, 67)

C'est pour inverser les stéréotypes de ce genre que Sebbar, par l'entremise de ses textes, offre au lecteur un portrait à la fois idéalisé et réaliste de la génération beure. Ses héros ne correspondent guère à l'image créée par les médias et les politiciens, du beur délinquant, peu scolarisé et inculte. Elle va, par le biais de ses personnages, s'attacher à déconstruire le discours raciste dominant en imposant l'image d'un beur cultivé, engagé dans une recherche identitaire constructive. Shérazade est une adepte des musées et des bibliothèques; Mohammed apprécie l'opéra et la musique classique; Jaffar est un lecteur fervent de Kateb Yacine. La peinture que fait l'auteure de cette génération reste cependant ancrée dans la réalité puisqu'elle met en relief les problèmes sociaux caractéristiques des communautés immigrés (pauvreté, exclusion, tensions communautaires) et les actes de délinquance commis par les jeunes étrangers. Ainsi, Shérazade et Mohammed n'hésitent pas à voler, à participer à des hold-up. Ces actes répréhensibles sont cependant contrebalancés par les qualités qui leur sont prêtées, c'est-à-dire leur héroïsme, leur caractère indépendant, leur fierté, la curiosité intellectuelle qu'ils manifestent. Dans *Fatima*, l'auteure évoque aussi les jeunes maghrébins (filles et garçons) qui choisissent de se prostituer pour se procurer les objets que leurs parents n'ont pas les moyens de leur offrir. La prostitution, pour celles qui fuguent, est envisagée comme un moyen facile de gagner sa vie et donc de s'affirmer. Sebbar n'hésite toutefois pas à condamner une telle attitude par le biais de l'un ou l'autre de ses personnages. Ainsi l'expression «sac à sperme» (201) utilisée par une amie de Dalila, par sa crudité même, donne une image répulsive de la prostituée.

Cependant, l'auteur, plaçant ses héros en interaction avec des personnages d'origines diverses, va démontrer que la délinquance n'est pas propre au beur mais est un phénomène qui transcende la question de l'ethnicité et qui est plus à mettre en rapport avec l'origine sociale. Roland, par exemple, le compagnon de cellule de Jaffar, incarcéré à vie pour avoir abattu un policier lors d'un braquage de banque, est un Français de souche. De même, remettant en question le mythe de l'Arabe violeur et assassin, Sebbar, à maintes reprises, présente les Français racistes, qui agressent et assassinent les jeunes Maghrébins, comme les véritables terroristes. Le personnage maternel de *Parle mon fils*, demande à son enfant si lors de ses voyages, il a entendu parler des crimes racistes qui endeuillent la communauté, manifestant, par ces propos, son étonnement devant la réponse négative de ce dernier : «On n'a pas parlé, partout dans le monde entier, de ces hommes qui tuent des Arabes à bout portant dans les cités de France ?» (17) L'ironie est patente. Elle a ici une fonction subversive. Sebbar pointe du doigt le silence complice et hypocrite des nations occidentales qui rend évident le peu de valeur accordée à l'étranger d'origine arabe.

Nancy Huston, dans les *Lettres parisiennes*, relie le traitement de la problématique du racisme par Sebbar au passé de cette dernière et aux cicatrices causées par l'expérience de la colonisation et par la guerre d'Algérie:

Ton passé est inextricablement lié à la politique, à la guerre d'Algérie, à la tension entre Français et Arabes... C'est cette tension entre Français et Arabes que tu retrouves encore, articulée différemment dans les H.L.M. de la banlieue parisienne. (73)

Les relations immigrés/Français seraient, par conséquent, une reproduction de celles qui prévalaient entre colonisés et colonisateurs. Le

racisme manifesté envers les Algériens s'expliquerait également par l'impact du traumatisme historique et psychologique de la guerre d'Algérie sur l'inconscient collectif français. Benjamin Stora, dans *La gangrène et l'oubli*, explique que «le problème de l'immigration découvre un conflit obsessionnel jamais disparu. Derrière "l'Arabe", le "Maghrébin" et derrière le "Maghrébin", "l'Algérien".»¹³ Il ajoute que «Le traumatisme d'une guerre d'Algérie gagnée militairement mais perdue politiquement pèse toujours dans la société française.»¹⁴

C'est ce que suggère également Sebbar dans *Le Chinois*. Le roman raconte l'histoire de Mohammed, un garçon de douze ans, qui, battu par sa mère, quitte le domicile familial pour s'installer dans une cabane abandonnée, située dans les jardins d'un quartier résidentiel où vit une population exclusivement française. Sa présence, vite remarquée, provoque la suspicion des habitants qui débouche sur une enquête policière suivie d'une perquisition de la cabane et entraîne une fuite-poursuite à travers la ville. Le personnage est présenté dès le début comme un être insaisissable, d'abord parce que c'est un métis dont la grand-mère est vietnamienne, le père algérien et la mère d'origine turque; ensuite parce qu'il possède plusieurs surnoms et qu'il est tour à tour Momo, Mohammed, Madou, Mehemet ou Mehmet, Hammou, Hami et Hamidou; enfin parce que sa race et sa nationalité demeurent pendant longtemps une énigme pour les policiers, Bonnin et Mercier, qui le recherchent et qui le qualifient de "Sauvage", d' "Indien", de "Zoulou", d'

¹³ Benjamin Stora. (1991). *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte. 286.

¹⁴Idem. 288.

"Invisible" avant de découvrir finalement que «l'Indien n'est pas un Indien, ni un Samouraï, ni un Zoulou, c'est un Arabe.» (43)

Sebbar a voulu souligner le racisme dont sont victimes les immigrés maghrébins en exagérant l'importance accordée par les policiers à une affaire aussi banale et simple que celle de Momo. L'enquête n'a en fait aucun sens dans la mesure où l'enfant n'a commis aucun délit. C'est son altérité qui l'a rendu suspect et qui est à l'origine de toute l'affaire. Pour Bonnin, Mercier, André, Louis Petit et Tuilier, Momo est l'Ennemi parce qu'il incarne la Différence. «J'ai juste vu ses cheveux noirs et frisés... Vous voyez ce que je veux dire...» (136) fait remarquer Tuilier. Momo est ainsi d'emblée stigmatisé par son apparence physique. Les deux policiers voient la capture de Momo comme le moyen de faire payer au fugitif, qu'ils qualifient de «bougroule» et de «basané» (37) en dépit des protestations de leur supérieur, le surcroît de travail occasionné par sa faute. Leur ressentiment s'exprime en ces termes grossiers :

Une journée foutue en l'air à cause de ce Zoulou de merde.
S'ils mettent la main dessus... Il le paiera ce petit morveux.
Tout ça pour un voyou qui va encore les faire courir et
l'inspecteur qui continue à les emmerder avec ça. (90)

Cependant, le discours raciste émane principalement d'André, de Louis Petit et de Tuilier, anciens vétérans des guerres d'Indochine et d'Algérie. La présence de Momo réveille les obsessions et les fantasmes relatifs au drame qu'a constitué pour beaucoup de Français, la guerre d'Algérie. Benjamin Stora note que «ce qui est refoulé n'est pas éliminé, et trouve toujours à s'exprimer par des voies détournées.»¹⁵ Les trois compères envisagent la capture du garçon, qualifié de «voyou des blocs» (136), comme une façon de venger la

¹⁵ Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli*. Op. cit. 283.

défaite française. Tuilier, militaire de carrière retraité, qui a participé aux guerres d'Indochine et d'Algérie, est celui qui s'acharne le plus contre Momo. Ce dernier cristallise la haine qu'éprouve le retraité pour les étrangers.

Tuilier est un parfait représentant de la classe ouvrière française qui, du fait de moyens économiques limités, se voit obligée de cohabiter avec des étrangers perçus à leur tour comme des colonisateurs : «l'Afrique, l'Asie tout ça c'est des grands continents, pourquoi ils restent pas là-bas. Un peu ça va, trop c'est trop. Ça déborde de partout.» (233), déplore-t-il, affirmant plus loin: «Ils nous colonisent... On est colonisé.» (236) Il va jusqu'à constituer une milice composée de voisins, dont «certains portent la tenue léopard des paras d'Indochine et d'Algérie», pour protéger le quartier des immigrés :

Tuilier parle de ses armes, de la guerre, du club de tir, de l'insécurité des banlieues, des voyous, des Arabes qui colonisent la France, de légitime défense. [...]. Ils viennent chez nous, dans nos rues. Ils envahissent. (136)

Tuilier illustre le racisme dans ce qu'il a d'instinctif, d'élémentaire, celui qui est défini par Tahar Ben Jelloun, dans son essai, *Hospitalité française*, comme le «racisme réactif», celui qui fait que «le raciste réagit à la simple manifestation du corps étranger.»¹⁶ Les propos de Tuilier, hostiles et agressifs, réfléchissent les clichés négatifs apposés à l'immigré considéré comme un envahisseur qui profite des richesses de la France sans pour autant chercher à s'intégrer. Benjamin Stora, parlant de «racisme de type colonial», fait remarquer que :

[] dans le cas de l'immigration algérienne, le "comble" est atteint : l'ancien colonisé, par son intrusion dans la métropole est perçu comme colonisant le territoire des civilisés.¹⁷

¹⁶ Tahar Ben Jelloun. *Hospitalité française*. Op. cit. 36.

¹⁷ Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli*. Op. cit. 289.

Sebbar place dans la bouche de Tuilier la rhétorique xénophobe du Front National de Le Pen, discours essentiellement fondé sur les fantasmes et les mythes relatifs à l'étranger. L'auteure d'ailleurs, dans un entretien, parlant de Le Pen, déclare que ce dernier «représente un mouvement régressif qui rassemble ceux auxquels il manque une cervelle politique.»¹⁸

Le rêve de Tuilier, comme celui de Le Pen, est de débarrasser le pays des immigrés qui l'encombrent :

Si on pouvait employer les grands moyens, ils retourneraient tous chez eux, vite fait. Dommage, c'est loin la guerre d'Algérie, parce que alors là, on rigolerait pas, balayés, ratissés. (234)

Ces propos laissent transparaître l'impossible oubli à l'origine du désir de revanche. Tahar Ben Jelloun confirme à son tour l'existence d'un lien entre les agressions racistes des années soixante-dix/quatre-vingt et le traumatisme que représente toujours la guerre d'Algérie :

Pour certains, la guerre d'Algérie n'est pas encore terminée. La présence sur le sol français d'un peu moins d'un million d'immigrés algériens excite leur haine nostalgique, et lorsqu'ils agressent un Arabe, cela s'inscrit indirectement dans le deuil impossible et intolérable que l'histoire exige à propos de "l'Algérie française".¹⁹

Sebbar démontre que le ressentiment et l'hostilité sont réciproques. Elle souligne dans ses textes l'amertume du jeune étranger à l'encontre de ceux qui le rejettent. La réaction de Momo, lorsqu'il apprend que son refuge a été découvert par les policiers prévenus par la milice défensive de Tuilier, est symptomatique de sa haine envers ces Français xénophobes : «Quand je reviens, je les tue.» (229, 241) La répétition de cette phrase à plusieurs

¹⁸ Monique Houssin. (1998). «Le regard de l'exil». Entretien avec Leïla Sebbar. *Regards* 36. Juin. Publication virtuelle.

¹⁹ Tahar Ben Jelloun. *Hospitalité française*. Op. cit. 24.

reprises, jointe à l'obsession de Mohammed pour tout ce qui concerne la guerre d'Algérie, confirme que le passé colonial demeure également dans la mémoire de l'immigré, empoisonnée par ce que Benjamin Stora nomme «tout un ensemble subtil de mensonges et de refoulements»²⁰ qui nourrissent «tensions, obsessions, fantasmes d'une rive à l'autre.»²¹ Sebbar confirme, par le biais de Momo, que le passé conflictuel commun à l'Algérie et à la France, est au cœur de la construction identitaire du personnage qu'il mine.

La fugue est un élément capital de l'action romanesque et de la réalisation du personnage. Elle témoigne du profond malaise du personnage sebbarien qui vit dans un monde en crise, où tous les repères basculent et se brouillent et révèle un rapport problématique à l'espace de la banlieue. Celle-ci représente un espace imposé par l'immigration parentale et incarne donc le déracinement, la dépersonnalisation. Le personnage sebbarien, qui a le sentiment d'être en décalage par rapport à son milieu familial et social, cherche sans cesse ses marques, d'où la nécessité de la fugue. Conçue comme une forme de résistance, elle répond à un besoin pressant d'autonomie, d'affirmation du Moi mais également d'enracinement dans un espace, réel ou imaginaire, bâti à la mesure du personnage.

Le rêve d'enracinement se réalise de diverses manières dans les textes, dans des espaces concrets ou mythiques. Ainsi, Jaffar, dans *Jeune homme cherche âme sœur*, à sa sortie de prison, parvient à la sérénité dans une ferme située à l'écart du monde et qui incarne un monde terrien sécurisant, symbole d'équilibre et de continuité. Monde austère et laborieux, où les gestes se répètent indéfiniment selon un rituel immémorial, ce lieu symbolise, pour le

²⁰ Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli*. Op. cit. 8.

²¹ Idem. 317.

personnage, l'enracinement dans un milieu naturel, simple, sans mystères, stable et cohérent, opposé à la ville, espace des illusions destructrices et de la corruption. C'est dans ce lieu préservé, hors du temps, que ce personnage solitaire et déraciné découvre des valeurs fondées sur la générosité et l'authenticité. Pour Shérazade également, la ferme où elle fait halte durant une semaine, après s'être perdue dans une forêt, lors de sa descente vers Marseille, est un refuge bienveillant, un lieu hospitalier, presque magique, qui la protège d'un monde hostile et qui lui donne l'impression de vivre comme dans un conte, celui de *Boucle d'or et les trois ours* : «Elle se dit que c'était comme dans un conte où une petite fille égarée trouve refuge dans une maison qui la nourrit, par miracle, et où elle s'endort dans le chaleur du gros poêle.» (*Les carnets*, 61) Pendant son séjour, la conscience du temps disparaît pour laisser place à un présent étale, intemporel. De même, la cabane délabrée où Mohammed, dans *Le Chinois*, élit domicile, représente pour le personnage un lieu privilégié, une enceinte inviolable qu'il oppose au monde qui l'entoure et qui, espère-t-il, lui permettra de retrouver une cohésion identitaire. Elle est l'abri rassurant et solide qui lui permet de se sentir en harmonie avec lui-même.

Le rêve d'enracinement conduit également le personnage sebbarien à renouer, par le biais de la mémoire, avec le monde de l'enfance et un pays natal idéalisé, symbole d'un paradis perdu qu'il s'agit de retrouver pour se régénérer. Le pays natal se matérialise dans la figure des grands-parents, emblèmes de l'enracinement et de l'attachement profond et indéfectible à la terre. Leur évocation révèle la force du traumatisme que constitue l'exil pour les personnages. L'émigration est vécue comme une blessure, un arrachement

à un lieu sécurisant dominé par la figure de l'Ancêtre protecteur et nourricier. Shérazade se souvient de son grand-père comme d'un être vertueux, profondément croyant, soucieux des traditions, vivant en parfaite harmonie avec la nature. Cette figure, hautement symbolique, s'oppose à celle du père qui incarne la tragédie du déracinement et de la rupture. La grand-mère vietnamienne de Momo, Minh, représente un passé nostalgique. Elle est un repère solide mais surtout la mémoire qui le rattache à son identité métisse, à travers ce qu'elle lui conte des légendes et coutumes du Vietnam et de l'Algérie. On peut constater, dans le retour à l'enfance des personnages, non seulement une tentative de réappropriation par la mémoire d'un espace authentique, mais aussi la nostalgie d'une sorte de pureté, d'innocence servant de contrepoids à une réalité contraignante.

Dans cette recreation, les objets jouent un rôle important. Mohammed, dans sa cabane, s'entoure d'objets qui lui rappellent le pays natal : les amulettes où sont enfermés les versets du Coran qu'il a recopiés, les porte-bonheur et la bille de jade qui lui viennent de sa grand-mère, les coussins confectionnés à la mode du pays par sa sœur et brodés au point de croix dans les couleurs rouge et verte, le rouge symbolisant, dans la culture arabe, la vie et le vert, la couleur de l'Islam et de l'Algérie. Les objets, souligne Sebbar, «sont des repères, des rappels nécessaires» (*Lettres parisiennes*, 79), des «morceaux de mémoire.» (*Lettres parisiennes*, 151).

Le rêve d'enracinement est généré par le sentiment d'une perte irréparable, celle d'un pays natal idéalisé. Sebbar démontre cependant, par le biais de Julien, personnage important de la trilogie *Shérazade*, que la nostalgie n'est pas l'apanage des descendants d'immigrés. Julien Desrosiers est un pied-

noir d'Algérie où il est né, a passé son enfance et qu'il a dû quitter avec ses parents, à l'âge de sept ans, après l'indépendance du pays. Julien est un personnage tourmenté, à la recherche de tout ce qui serait susceptible de le relier au pays natal. Il a appris l'arabe, effectué un voyage d'études en Afrique du Nord et passe ses journées dans les bibliothèques, travaillant «à la fois sur des archives coloniales et des archives de la civilisation et de la littérature arabes.» (*Shérazade*, 113)

Ancré dans le passé et le présent, passionné par les ouvrages anciens comme par la technologie moderne, il est, comme Shérazade dont il est amoureux, «curieux de tout ce qui constituait du plus loin de l'histoire, sa propre histoire et celle de deux peuples, deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisades.» (*Shérazade*, 113) Ses souvenirs sont dominés par un univers féminin où l'image de la mère cohabite avec celle de la femme algérienne de l'époque coloniale, femme voilée qui, tout en excitant le désir, demeure inaccessible. Mais c'est dans *Le fou*, à Jérusalem où le conduit sa poursuite de Shérazade, que la mémoire de l'enfance ressurgit avec force. Les femmes palestiniennes se confondent dans l'esprit de Julien avec les Algériennes : «Il suit des groupes de femmes, des familles, mères, sœurs, cousines... avec leurs enfants. Elles parlent entre elles, elles rient... les femmes de l'enfance coloniale.» (56)

Assis devant un décor de ruines, celles de Césarée, en face de la Méditerranée, il recrée le passé (90-94). Les images de Césarée en Palestine et de Cherchell, sa ville natale, se juxtaposent et s'amalgament, provoquant un glissement inconscient, dans une sorte de rêve éveillé, du personnage du présent au passé : «Il marche sur la grève, les pieds nus, ne sachant où il va.

[...], il court vers l'autre Césarée, Césarée de l'enfance coloniale.» (93)

L'image de Cherchell supplante celle de Shérazade, le présent est aboli, révélant une tentative désespérée visant à arrêter la fuite du temps pour ressaisir un passé irrémédiablement perdu. Julien bascule dans un monde inchangé, figé, situé au-delà du temps.

C'est toutefois dans *Le silence des rives* que la remémoration acquiert une intensité inusitée. Le roman occupe une place à part dans la production sebbarienne. Le héros du récit n'est plus le jeune beur contestataire auquel l'auteure nous avait habitué jusque-là, mais un immigré-algérien, dans la force de l'âge, marié à une Française, ayant rompu tout lien avec la terre d'origine et qui, sur le point de mourir, devient obsédé par le souvenir du pays natal et des rites mortuaires qui y sont pratiqués : «Comment vivre sans la voix de la grande maison, car il entend une voix de l'enfance, des collines et de la mer?» (34)

La perspective de sa mort prochaine, sans la consolation de la prière traditionnelle qui accompagne l'agonisant, engendre le sentiment aigu d'un manque, d'une absence : «Qui viendra sur l'autre rive, dans la chambre blanche où je suis seul, depuis combien de jours, murmurer à mon oreille la prière des morts? Qui me dira les mots de ma mère?» (7, 53, 99)

La certitude d'une mort imminente conduit ainsi le personnage, dépourvu de nom et désigné simplement comme "l'homme", à se détacher de la réalité pour se réfugier dans l'évocation du passé et du pays natal. Ce dernier est représenté par un lieu anonyme, appelé "le village au bord de la mer", où est né le personnage. Il est également incarné par la "grande maison" où l'homme a grandi et où règne la mère, gardienne de la maison, de la mémoire et de la tradition familiale, image même de la sédentarité et de

l'enracinement, opposée à l'homme, au fils parti définitivement et qui incarne l'instabilité et l'errance. Les rives dont il est question dans le titre ne sont pas nommées, mais le lecteur se doute bien qu'il s'agit de la France et de l'Algérie. Le récit repose sur l'écart instauré entre les deux rives par la conscience, la perception du personnage qui, finalement décède en terre étrangère. La dichotomie est essentiellement culturelle et oppose l'espace de l'exil, rationnel, positiviste, caractérisé par la vacuité, la pétrification, à une terre-mère mythique, monde magique et spirituel, où règnent les trois laveuses de morts, silhouettes noires, sans âge, mystérieuses, dotées de pouvoirs occultes par les habitants du village, «femmes secrètes, surgies de nulle part» (103), dont l'apparition est annonciatrice de mort.

Sebbar, par le biais des laveuses, figures sinistres qui rappellent les trois Parques de la mythologie grecque, et des légendes qui circulent sur leur compte, met en place un univers complexe, chargé de sens secrets qui affleurent avec l'écriture tout en se déroband sans cesse. La technique du monologue intérieur et du discours indirect libre nous fait plonger dans l'intériorité du personnage tandis que la fragmentation et l'impression de discontinuité vécues par le personnage dans sa vie quotidienne sont exprimés par l'éclatement spatial et temporel qui nous transporte continuellement et sans préavis d'une rive à l'autre et nous fait basculer brusquement du passé au présent et vice-versa. La mémoire sensorielle restitue les paysages, les odeurs et les voix qui chantent «le chant des Ancêtres, du village et des terres de l'autre côté du village.»(138) Le village, c'est l'espace idéal où l'on peut se ressourcer, c'est la terre-mère, lieu du déploiement des signes et des mythes, qui s'oppose à l'espace vide et inamical de la rive française qui enserme le

personnage, l'empêchant de franchir le bras de mer le séparant du pays. Par la confrontation des deux espaces qui se joue à l'intérieur du personnage même, Sebbar illustre la problématique de la réappropriation impossible d'un espace perdu, rapporté sur le mode symbolique, fixé sur un fond intemporel, éternel. Coincé entre la mer et le rivage de l'exil, le personnage est pris au piège dans l'espace de l'entre-deux, enserré à la fois dans les fils du souvenir d'un village lié à la mère, aux trois laveuses, aux cérémonies funéraires, et dans la réalité de l'exil.

Le silence des rives, ainsi que les textes écrits dans les années quatre-vingt-dix, révèlent un rêve d'enracinement plus important que dans les romans qui précèdent. Ils témoignent également d'une rupture entre Français et étrangers et d'une incommunicabilité plus tragiques et mettent en lumière une intégration plus difficile. L'évolution du contexte politique y est pour beaucoup. En effet, la notion de multiculturalisme fort à la mode dans les années quatre-vingt, ne l'est plus quelques années plus tard. L'idéologie du droit à la différence n'a aucunement facilité l'adaptation et l'intégration de l'immigré arabe à la société française mais a, au contraire, contribué à sa ghettoïsation. Par ailleurs, les politiques confuses des partis de droite et de gauche ont permis au Front National de jouer sur la notion d'une nation française homogène et soudée. De même, agiter le spectre de l'intégrisme et du communautarisme a contribué à nantir le F.N. d'un poids politique important.

Sebbar démontre, dans ce roman et dans les nouvelles qui vont suivre, que la faillite d'un discours égalitaire mensonger, suscite chez l'immigré le recours désespéré à une mémoire collective. C'est désormais en référence au

passé, à la famille et à la terre d'origine que le personnage construit son histoire et son identité. Les traditions prennent une importance accrue. La jeune génération ne cherche plus ses repères dans le multiculturalisme mais dans l'établissement d'un lien encore plus fort avec la culture d'origine. L'Algérie est d'ailleurs beaucoup plus présente dans les écrits des années quatre-vingt-dix. Plusieurs récits se déroulent dans une Algérie dévastée par la guerre civile. Sebbar y démontre que le rêve d'enracinement peut mener les personnages à la catastrophe.

Dans la nouvelle *L'enfer*, un jeune garçon cherche à reconstituer l'histoire de son père disparu, mais son arrière grand-mère préfère lui raconter celle de son arrière grand-père, mort en héros durant la première guerre probablement, et celle de son grand-père exécuté pour avoir tué un colon. Le jeune homme finit par apprendre que son père était un "harki", un traître qui «participait aux embuscades contre les frères.» (*La jeune fille au balcon*, 139). Pour racheter les crimes du père, l'adolescent s'engage chez les Frères (ceux du G.I.A. certainement) et accepte la mission qu'ils lui proposent, l'assassinat d'un haut fonctionnaire et de son fils. Seulement, il se trompe de cible et abat deux innocents. Désireux d'expier son crime, recherchant la mort, il est finalement tué par une main anonyme. Cette nouvelle est fort édifiante dans la mesure où elle montre à quelle extrémité peut conduire le désir d'ancrage dans une lignée, dans une terre.

Dans la nouvelle *Vierge folle, vierge sage*, qui met en scène deux jumelles, Dina et Dora, à la personnalité opposée, l'une des deux, Dora, dotée d'une grande piété, voilée et confinée dans la lecture du Coran, soutient : «La loi de Dieu est ma loi.» (*La jeune fille au balcon*, 123) Elle finit par s'enfuir

pour rejoindre en Algérie les intégristes, ceux que sa mère nomme «les fous de Dieu» (123). Il est évident que Sebbar désavoue un rêve d'enracinement qui se caractériserait par un fondamentalisme islamique arbitraire et dangereux.

Dans *La jeune fille au balcon*, nouvelle qui donne le titre au recueil, Mélissa compare l'Algérie d'aujourd'hui, déchirée par la guerre civile, et l'Algérie des récits maternels, celle de la guerre d'indépendance durant laquelle les femmes manifestaient sans voile et s'interroge sur ce qui a causé la rupture, la dislocation. Son pays, elle ne le connaît que par ce qu'elle en voit du haut du balcon ou par la télévision qui lui réfléchit l'image d'une terre inconnue où règne désormais le désespoir, l'absence de perspectives d'avenir : «Qu'est-ce qu'on peut faire? Un pays qui n'espère plus, des jeunes qui sont comme fous,... » (53). Malgré cela, demeure le besoin d'ancrage: «On partira jamais. Ma mère l'a dit, mon père l'a dit, et c'est vrai. On partira jamais.» (8) Le désarroi, la peur, l'insupportable sentiment du naufrage, de la dérive du pays n'empêchent pas le désir de maintenir la continuité avec le passé et avec un héritage culturel spécifique. Malgré la guerre et les menaces qui pèsent particulièrement sur les femmes, la mère et les tantes de Mélissa, continuent

[] à coudre, à bavarder, à danser. [...]. On entend le prince du raï love, Cheb Hasni, la chanteuse Chaba Fadela. Les femmes reprennent ensemble les refrains qu'elles connaissent par cœur, les petites filles apprennent avec leurs mères des chansons prohibées, des danses de mariage, elles taillent des vêtements pour leurs poupées. (51)

C'est dans un texte autobiographique très significatif, *Le corps de mon père dans la langue de ma mère*, que Sebbar met l'accent sur l'importance des racines culturelles et de la chaîne de transmission ancestrale pour la définition identitaire, soulignant que dans son cas, cette chaîne a été brisée par l'union de

ses parents dans le contexte de la colonisation et de la guerre d'indépendance algérienne :

Mon père a été enlevé à sa mère, à sa terre même, à son pays. Il a choisi Satan... Il a perdu son âme... Et ma mère est la séductrice diabolique, l'auxiliaire de la France impérialiste et guerrière. Et moi, dans cette histoire de corps, d'âme et de langue... Fille d'un victime et d'une bourreau. Prise au piège. Tourmentée. Entre un masculin féminin et un féminin masculin. Qui est le père ? Qui est la mère ? Produit neutre ni fille ni fils, enfant d'une union contre-nature. (127)

Le manque d'une filiation, de protection familiale «puisque la généalogie ne répond pas» (127), Sebbar le compense par l'écriture perçue comme «la nouvelle terre où j'écris le corps de mon père dans la langue de ma mère.» (128) La filiation, elle la réalise à travers le pont établi entre les deux rives qui composent son identité et le rêve d'enracinement dont elle dote ses personnages. Ses fictions éclairent la quête d'une mémoire culturelle et émotionnelle et des personnages en constant dialogue avec le passé, un passé étroitement relié au présent. La redéfinition de l'identité impose le renouement avec l'héritage ancestral et l'ancrage dans une terre, une histoire par la remémoration comme générateur possible d'une certaine stabilité psychologique sinon physique.

4.4. La reformulation de l'Histoire

La construction identitaire dans les fictions de Sebbar requiert également la quête d'un savoir culturel que les personnages vont puiser à différentes sources, aussi bien occidentales qu'arabes, et à l'histoire. Comme beaucoup d'écrivains postcoloniaux, Sebbar va s'attacher à démontrer que l'histoire, telle qu'elle est transmise et enseignée, a servi à justifier le projet

impérialiste et qu'elle est, de ce fait, une construction idéologique. Ses fictions se caractérisent donc par une réécriture, une reformulation et une réévaluation de l'Histoire qui a été falsifiée, détournée par le colonisateur. La reconstitution se fait de manière fragmentée, c'est-à-dire que les personnages vont tenter de remplir les vides de l'histoire coloniale pour se forger leur propre histoire, à la manière d'un puzzle, en dehors des frontières étouffantes et dévalorisantes du discours hégémonique français. La reconstitution se fait à partir d'indices de toutes sortes et de références multiples et essentiellement à travers la médiation des arts visuels (peinture et photographie) et de la littérature.

C'est d'abord dans la trilogie *Shérazade* que Sebbar, faisant appel à des ouvrages littéraires et historiques, va s'attacher à déconstruire le discours orientaliste et les stéréotypes qui dominent dans les sociétés occidentales. Shérazade est une jeune fugueuse de dix-sept ans, née d'immigrés algériens. Le titre du premier volume de la trilogie reproduit l'avis de recherche diffusé par la police suite à sa disparition. Celle-ci est signalée par le père qui ne comprend pas les raisons de la fugue de sa fille. Contrairement à Dalila, l'héroïne du récit précédent, Shérazade a quitté le domicile familial de son plein gré : «Personne m'a chassée. Je suis partie.» (*Les carnets*, 72)

Le premier volume raconte les errements de l'adolescente dans Paris et son initiation à la peinture orientaliste par Julien, jeune homme de trente ans, descendant de pieds-noirs algériens, nostalgique de l'Algérie. Celui-ci manifeste une obsession malade pour les odalisques immortalisées par certains peintres du dix-neuvième et du début du vingtième siècles : Delacroix, Ingres, Matisse, Fromentin. Les deux jeunes gens se rencontrent dans un fast-food. Julien est d'emblée attiré par le côté exotique de Shérazade qui porte un

foulard typiquement nord-africain aux couleurs criardes. Cette rencontre est capitale dans la mesure où elle met fin à l'errance jusque-là sans but de la protagoniste. En effet, fasciné par le prénom et la couleur verte des yeux de la jeune fille, Julien l'identifie aussitôt aux odalisques des tableaux orientalistes et décide de l'associer à sa passion. Mais bientôt fatiguée de courir les musées, Shérazade décide de partir pour l'Algérie. Le roman s'achève sur la disparition de Shérazade en route pour le pays natal.

Dans le second volume, le lecteur apprend dès le début que l'héroïne a renoncé à son projet d'aller en Algérie : «J'étais dans le bateau, je suis descendue en courant. Je devais aller à Alger. Le bateau est parti. Alger, c'est loin.» (*Les carnets*, 19) Elle rebrousse chemin vers Paris en compagnie de Gilles le routier qui accepte de la transporter gratuitement. *Les carnets* rapporte sa traversée de la France dans les deux sens, à la recherche des toiles orientalistes dispersées dans différents musées, mais également des traces laissées par ses ancêtres arabes pendant les siècles de leur occupation du sud de la France. Ces deux quêtes déterminent le parcours géographique de son errance.

Dans le dernier volet de la trilogie, nous retrouvons Shérazade, toujours en quête de ses racines, dans un Proche-Orient dévasté par la guerre mais symbole d'un brassage ethnoculturel séculaire. *Le fou* relate également la poursuite de Shérazade par Julien, dont la quête amoureuse est comparée à celle du poète médiéval arabe, Quaïs, surnommé "Madjnoun Leïla", du nom de la femme aimée, c'est-à-dire le fou de Leïla. Le périple de Shérazade dans la trilogie met en lumière une errance dominée par trois éléments qui vont de pair, indissociables, auxquels il convient d'accorder une attention particulière :

un questionnement sur les représentations de l'Orient par l'Occident et vice-versa qui se fait à partir de la juxtaposition de textes français et arabes, une interrogation sur le contact et le conflit des cultures et une réappropriation subversive des discours existants.

Sebbar, en effet, accorde une part essentielle de la trilogie à la représentation que se fait l'Occident de l'Orient et du monde arabe en particulier. À l'instar d'Edward Saïd, elle va démontrer que la tradition orientaliste visait à renforcer le pouvoir hégémonique dominant, celui du colonisateur, par la création de mythes et de stéréotypes qui ont fixé dans l'imaginaire et la conscience occidentale une vision spécifique et erronée de l'Arabe. Par l'entremise de Shérazade, l'auteure va s'efforcer de déconstruire le discours orientaliste en mettant en parallèle des œuvres orientalistes (tableaux et livres) et des documents arabes. L'entreprise a pour but de dévoiler les failles du discours occidental sur l'Orient dès lors présenté comme un discours idéologique et non objectif.

Edward Saïd définit l'orientalisme comme «une espèce de projection de l'Occident sur l'Orient et de volonté de le gouverner»²². Ce théoricien assure que l'orientalisme est une création des savants et des poètes occidentaux, convaincus de leur suprématie, et que, par conséquent, la notion repose sur une perception tout à fait subjective, mais posée comme un discours et un savoir véridiques, des contrées visitées et étudiées :

Au dix-neuvième et au vingtième siècle, en Occident, on est parti de l'hypothèse que l'Orient avec tout ce qu'il contient, s'il n'était pas évidemment inférieur à l'Occident, avait néanmoins besoin d'être étudié et rectifié par lui. L'orientalisme est donc une science de l'Orient qui place les

²² Edward Saïd. (1980). *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil. 114.

choses de l'Orient dans une classe, un tribunal, une prison, un manuel, pour les analyser, les étudier, les juger, les surveiller ou les gouverner.²³

Ce discours, élaboré dans un esprit de domination et de manipulation, souligne Saïd, se caractérise par des généralisations abusives sur l'Orient – ainsi chargé de significations arbitraires et discutables –, qui finissent par construire une perception monolithique et sclérosée de l'Orient : «Le savoir sur l'Orient, parce qu'il est né de la force, crée en un sens l'Orient, l'Oriental et son monde.»²⁴ Cet Orient ainsi créé «est moins un lieu au sens géographique qu'un topos, un ensemble de références, un amas de caractéristiques.»²⁵ De la sorte, la colonisation s'est également exercée sur le plan culturel et symbolique dans la mesure où le colonisateur a réussi à imposer une vision européocentriste en fabriquant les images et les mythes essentiels à la pratique de sa domination. Clichés et stéréotypes, véhiculant une vision simplificatrice de l'Orient, ont concouru à légitimer fallacieusement la logique colonialiste :

À toute idée générale purement et simplement énoncée est reconnue la dignité de la vérité; toute liste théorique d'attributs orientaux est appliquée au comportement des Orientaux dans le monde réel. D'un côté il y a les Occidentaux, de l'autre les Arabes-Orientaux; les premiers sont raisonnables, pacifiques, libéraux, logiques, capables de s'en tenir aux vraies valeurs, ils ne sont pas soupçonneux par nature; les seconds n'ont aucun de ces caractères.²⁶

Saïd affirme par ailleurs que les écrivains et les peintres ont contribué à créer «la mythologie du mystérieux Orient.»²⁷ Effectivement, la campagne d'Égypte, la conquête de l'Algérie et l'expansion coloniale européenne ont, au 19^{ème} siècle, suscité l'engouement des voyages dans les milieux littéraires et

²³ Edward Saïd. (1980). *L'orientalisme*. Op. cit. 56.

²⁴ Idem. 55.

²⁵ Idem. 205.

²⁶ Idem. 65.

²⁷ Idem. 69.

artistiques français. Peintres et écrivains, en quête de mystère et de dépaysement, voyageant seuls ou comme accompagnateurs de missions diplomatiques, entreprennent de faire connaître ce qu'ils appellent l'Orient à leurs compatriotes, concourant à forger ce que l'on a appelé depuis "l'orientalisme", c'est-à-dire une conception de l'Orient d'après des thèmes devenus classiques : mystère, magie, exotisme, cruauté, décadence, mais surtout sensualité et licence sexuelle. Saïd assimile l'attraction qu'exerce l'Orient sur de nombreux écrivains à une quête sexuelle : «L'Orient est un lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe»²⁸, dit-il. Il cite l'exemple de Flaubert²⁹ qui voit dans la femme orientale un simple objet sexuel, un exutoire à ses fantasmes et non un être pourvu de sentiments. Certains peintres ont également considéré l'Orient comme un «tableau vivant»³⁰ et ils ont fait de la femme orientale et des endroits qui lui sont associés comme le harem et le hammam, espaces interdits au regard masculin, leur principale source d'inspiration.

Sebbar, de son côté, va confirmer que des peintres comme Delacroix, Chassériau, Fromentin, Ingres, Matisse, ont dépeint la femme orientale en se basant sur un réservoir d'images caractéristiques de l'univers féminin oriental : vêtements, bijoux, environnement immédiat, posture du corps, ... Dans sa trilogie, elle montre que cette perception de la femme orientale persiste encore de nos jours et elle va s'attacher à combattre la pérennité du stéréotype en éclairant et en renversant les clichés qui continuent à biaiser la vision occidentale de l'Arabe et de la femme arabe.

²⁸ Edward Saïd. (1980). *L'orientalisme*. Op. cit. 219.

²⁹ Idem. 190.

³⁰ Idem. 158.

C'est par le biais de Julien que Sebbar dénonce la persistance des clichés liés à la femme arabe, en instaurant une comparaison subtile entre le regard qu'il porte sur Shérazade et le célèbre tableau de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Shérazade, lorsque Julien l'aperçoit pour la première fois, porte un «foulard à franges brillantes, comme les aiment les Arabes de Barbès et les femmes du bled» (*Shérazade*, 8), ce qui conduit dans un premier temps le jeune homme à l'associer aux femmes algériennes de son enfance : «Cette fille le nouait devant lui à la manière des femmes arabes qu'il avait vues chez lui, dans ce petit village d'Oranie» (12), puis, dans un second temps, aux odalisques créées par les orientalistes :

Elle nouait une dernière fois son foulard et Julien pensa seulement alors au tableau devant lequel il aimait rester debout longtemps, seul, ... [...], les mains de Shérazade, les doigts qui tiraient les bouts du foulard pour un nœud qui ne se déferait pas aussitôt et après réflexion pour un nœud double, ces gestes émurent Julien au point qu'il eut à se retenir au bord de la table. (12-13)

C'est le même regard voyeuriste qu'il affiche lorsqu'il surprend Shérazade se baignant dans une rivière. Il l'assimile aussitôt à *la Bethsabée au bain* d'Ingres : «Elle [Shérazade] est assise de dos, au soleil; un rayon éclaire ses épaules comme la Baigneuse d'Ingres.» (*Les carnets*, 219) Par le biais de Julien, l'auteure ne manque pas de souligner la persistance des fantasmes coloniaux et de stéréotypes réducteurs dans l'esprit de l'homme occidental qui perçoit toujours l'Orientale comme une femme énigmatique et érotique. Le comportement de Julien est symptomatique d'une obsession névrotique qui remonte à son enfance et née de son attirance incontrôlable pour les femmes algériennes. Cet engouement irrépressible explique sa passion pour les tableaux orientalistes, comme en témoignent, par ailleurs, ces propos du

personnage relatant une vente aux enchères : «Je me sentais prêt à acheter n'importe quoi, pourvu qu'il y ait une femme algérienne, une femme arabe.» (*Shérazade*, 98)

Shérazade paraît, aux yeux de Julien, la réincarnation moderne de l'odalisque, femme orientale toujours peinte à demi nue, étendue sur un sofa, évoquant, de par son association au harem, l'interdit, le mystère, l'inabordable et symbole d'un certain laxisme sexuel, et qui personnifie, nous dit Sebbar, «pour les peintres de l'Occident, la nonchalance, la lascivité, la séduction perverse des femmes orientales.» (*Shérazade*, 190) L'odalisque est toujours peinte dans une posture équivoque et suggestive, et ses attributs sexuels soulignés par des vêtements aux couleurs chatoyantes qui dévoilent plus qu'ils ne cachent. Shérazade, contemplant *L'Odalisque à la culotte rouge* de Matisse, remarque «la femme allongée, les seins nus. La culotte bouffante rouge arrive au-dessus du nombril découvert. La chemise a glissé sur les côtés et dénudé le torse et le ventre.» (*Shérazade*, 245)

Comme les peintres orientalistes, Julien tente de s'approprier Shérazade par le biais de l'image, en la photographiant. La photographie lui semble le moyen d'exercer une emprise sur le personnage en l'emprisonnant dans de multiples reproductions, d'autant plus que Shérazade semble insaisissable. La photographie signifie pour Julien la possession, au moins visuelle, d'un corps qui se dérobe continuellement. Consentante au début, Shérazade refuse bientôt de coopérer, son caractère indépendant l'amenant à se rebeller contre ce qu'elle qualifie d'«exotisme d'artifice» (*Shérazade*, 75). «Je ne suis pas une odalisque» (119, 206), s'insurge-t-elle à plusieurs reprises, se

dissociant de ces peintures pour lesquels elle éprouve cependant une fascination inexplicable qui la conduit à courir les musées pour les admirer.

Julien voit en Shérazade son idéal féminin, l'odalisque sensuelle et soumise. Il a une vision très superficielle de la jeune fille. La personnalité réelle de celle-ci lui échappe totalement, ce qui explique les réticences de Shérazade et son refus réitéré de lui offrir d'elle-même une image séduisante mais fausse : «Mais qu'est-ce que tu as avec ces femmes-là ?» (*Shérazade*, 98), lui demande-t-elle, ajoutant: «tu as pas besoin de moi vivante, finalement...» (*Shérazade*, 158) Sa résistance à se faire complice de son propre asservissement explique sa fuite perpétuelle. C'est une critique de l'exploitation exotique du corps féminin qu'entreprend Sebbar par la mise en relief de l'attitude malsaine de Julien qui, lui-même, reconnaît la nécessité d'«en finir avec ce trouble étrange qui lui faisait battre le cœur, ...» (*Shérazade*, 75).

Cette attitude n'est cependant pas uniquement propre à Julien. Dans le roman est fréquemment signalé l'ascendant que détient Shérazade sur les hommes qu'elle croise. Son apparition fait aussitôt ressurgir un discours fantasmatique, lié à une vision sublimée de la femme orientale. Shérazade est, de par son biculturalisme, un être ambivalent qui tient à la fois de l'Orient et de l'Occident. Elle tire son prestige d'abord du contraste qui oppose son prénom aux consonances exotiques à son apparence de jeune Française libérée. C'est d'ailleurs le prénom de la jeune fille qui, dans un premier temps, subjugué Julien, captivé par sa symbolique légendaire :

- Vous vous appelez vraiment Shérazade?
- Oui.
- Vraiment? C'est... c'est tellement... Comment dire? Vous savez qui était Shéhérazade?

- Oui.
 - Et ça ne vous fait rien?
 - Non.
 - Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade comme ça?...
 - Je ne sais pas.
- Il la regardait, stupéfait, debout de l'autre côté de la table haute et ronde du fast-food. (*Shérazade*, 7)

Le prénom de la jeune fille suscite également des réactions excessives chez de nombreux représentants de la gent masculine. Un animateur de radio, diffusant un message de la sœur de Shérazade, s'exclame : «Je voudrais bien la voir celle qui porte ce nom-là, si c'est pas un faux nom... Parce que quand on porte un nom comme ça....» (*Shérazade*, 34). Un photographe, à l'annonce du prénom de l'héroïne, manque de peu de s'évanouir : «Retenez-moi, retenez-moi ou je fais un malheur... C'est du cinéma ou quoi... La fille du grand vizir sous un palmier... Je rêve...» (*Shérazade*, 124). La couleur des yeux de Shérazade ajoute aussi à la séduction du personnage dans la mesure où, évoquant les odalisques immortalisées par les peintres orientalistes du XIX^{ème} siècle, ils sont le reflet d'un Orient féérique, exotique et sensuel. Ils étonnent, troublent, émeuvent, provoquant des réactions incontrôlables. La directrice d'une agence de mode s'écrie en voyant la jeune fille :

Voilà la brunette qu'il me faut! [...]...Elle a failli m'échapper... Les miennes n'ont pas les yeux verts, pas comme ça. Elle est géniale cette fille. À qui est-elle? Elle n'appartient à personne? Père, mari, frère, petit ami, protecteur, tuteur,... souteneur... Alors elle est à moi. (*Les carnets*, 110)

A travers cet exemple, Sebbar montre la persistance aujourd'hui encore de la fascination pour la femme étrangère dans certains milieux français. Elle va évoquer aussi le milieu de la bourgeoisie parisienne où les métis et

particulièrement les jeunes filles sont admis en fonction de critères esthétiques précis :

On n'exigeait d'eux ni cursus universitaire brillant, ni famille honorable. Ils étaient là pour eux-mêmes, pour le charme et la grâce dont ils savaient user, lorsqu'ils dansaient, lorsqu'ils bavardaient, lorsqu'ils cherchaient à plaire. Ils savaient ne pas ennuyer. Ils étaient divertissants. (*Shérazade*, 116)

L'écrivaine condamne implicitement ces milieux mondains parisiens qui dévoilent un monde amoral, avilissant et artificiel, où les étrangers sont admis, le temps d'une soirée pour leur beauté. Elle dénonce un comportement hypocrite qui procure l'illusion d'une égalité et d'une liberté factices mais qui exprime en fait un racisme patent. Elle confirme également la persistance de clichés et de stéréotypes qui, se fondant sur une conception fantasmée de l'Autre, font de l'étranger un objet sexuel disponible. Le regard occidental dépeint par Sebbar incarne la perversion, la superficialité dans la mesure où l'intérêt porté à l'étranger est motivé par le voyeurisme et dicté par une recherche de l'altérité qui fige l'Autre dans sa différence, son étrangeté.

Sebbar mentionne aussi dans *Les carnets* le milieu des routiers où la femme est vue essentiellement comme un symbole sexuel. La femme, dans les conversations des routiers, est avant tout une "nana" (35), une "gonzesse" (108, 206), un être futile auquel on porte peu d'estime, apprécié uniquement en fonction de ses attributs physiques. Les propos des amis routiers de Gilles expriment un manque de considération flagrant pour la femme réduite au statut d'objet sexuel. Shérazade, par son côté exotique, va malgré elle alimenter leurs fantasmes :

Tu l'as regardé cette nana. Moi, je pourrai pas conduire avec ça à côté. [...]. Si c'était moi, je l'aurais déjà sautée ou

alors je serais plus un homme... [...]. Je suis sûr qu'elle dirait pas non. (*Les carnets*, 35)

Gilles, de son côté, ne manque pas, à la vue de Shérazade endormie, de la comparer aux odalisques dont elle lui a tant parlé. Par sa position, la jeune fille, décrite «allongée comme les femmes des harems», rappelle au routier les «cartes postales où on voit des Mauresques nues qui posent sur des divans de maisons ottomanes.» (*Les carnets*, 89)

Dans le regard critique porté sur l'Occidental, Sebbar exploite aussi la thématique du voile, en mettant en lumière, dans *Fatima* (195-200), les exigences d'un client français demandant à une prostituée algérienne de revêtir son voile. Le voile a une dimension à la fois culturelle, idéologique et symbolique dans les pays arabes. Il est, confirme le sociologue Abdelwahab Bouhdiba, un accessoire obligatoire destiné à «faire passer la musulmane dans l'anonymat le plus total.»³¹ Outre la dissimulation du corps de la femme au regard masculin, le voile a symbolisé, durant la colonisation et la guerre d'Algérie, la résistance à l'opresseur. Le voile est supposé également dissimuler la beauté et la sensualité féminine. Il est synonyme de mystère, d'interdit et, en cela, il excite le désir. Il demeure cependant aujourd'hui, dans le discours et l'imaginaire occidental, associé aussi à l'idée de la claustration, de l'asservissement et de la dépersonnalisation de la femme. Pour le client mis en scène dans *Fatima*, qui prie la prostituée de mettre le voile pour ensuite la photographier avant de le lui retirer, il signifie la réalisation d'un fantasme qui le renvoie au passé, à l'époque coloniale où l'appropriation de la femme algérienne ne serait-ce que par le regard était chose impensable. Pouvoir réaliser ce fantasme grâce à la prostituée équivaut pour lui, par la transgression

³¹ Abdelwahab Bouhdiba. (1975). *La sexualité en Islam*. Paris : P.U.F. 50.

du tabou, à une victoire. Sebbar, par le biais de cet homme, met en lumière l'obsession toujours réelle de l'Occidental pour la femme voilée.

Par la juxtaposition du présent et du passé, Sebbar éclaire une attitude prégnante, un phénomène toujours actuel et certifie que la représentation que se fait l'homme européen de la femme orientale comme objet sexuel exotique demeure inchangée depuis des siècles. C'est par l'intermédiaire de Shérazade que l'auteure va s'efforcer de déconstruire le discours orientaliste. Shérazade va en effet refuser de servir de cible au regard voyeuriste d'abord par la résistance passive : «Julien prenait des photos. Elle le laissait faire, mais n'obéissait jamais à ses injonctions lorsqu'il lui arrivait de dire "Lève la tête, regarde-moi, reste debout..."» (*Shérazade*, 148). Elle va ensuite user de violence pour neutraliser ce regard. Elle détruit ainsi les photos prises par Julien, de même que la caméra d'un photographe professionnel célèbre qui les avait invitées, ses amies et elle, à poser pour des photos érotiques. Menaçant ce dernier d'une arme factice, elle le tient à sa merci : «On va vous jambiser... On va tout foutre en l'air et on se tire... Si vous ouvrez votre gueule on porte plainte pour incitation à la prostitution, proxénétisme caractérisé.» (*Shérazade*, 155)

On relève dans cette attitude défensive adoptée par l'héroïne, la révolte contre les clichés sexistes. Par ailleurs, la forte personnalité de Shérazade, son indépendance contrastent avec la soumission et l'indolence prêtées à la femme orientale. Ce refus de l'appropriation par l'image, la jeune fille le remarque déjà dans les photos de femmes algériennes prises durant la guerre :

[] ces visages avaient la dureté et la violence de ceux qui subissent l'arbitraire sachant qu'ils trouveront en eux la force de la résistance. Ces Algériennes avaient toutes devant l'objectif mitrailleur, le même regard, intense,

farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer.
(*Shérazade*, 220)

Shérazade, par son caractère (elle est indomptable et récalcitrante), et ses réflexions critiques, oblige le lecteur à superposer deux images opposées de la femme orientale : la vagabonde et la recluse, la rebelle insoumise et la femme passive, ce qui le force à revoir sa perception de la femme arabe. Shérazade ne ressemble en rien à l'odalisque prisonnière du harem, synonyme d'indolence, de docilité et de sensualité, qui inspira peintres et écrivains du XIX^{ème} siècle et qui continue à alimenter les fantasmes de l'Occidental. Shérazade est une rebelle, une fugueuse délinquante, inconsciente de sa beauté et de son pouvoir sur les hommes. Par son attitude, elle défie les restrictions et l'oppression inhérentes à la condition féminine. Ainsi, la vraie nature de la relation qui la lie à Julien est peu claire mais certains propos, malgré leur ambiguïté, amènent le lecteur à penser que l'héroïne a enfreint le tabou de la virginité, contrevenant ainsi délibérément à l'une des coutumes fondamentales du groupe d'appartenance. Ce manquement aux traditions dénote l'affranchissement du personnage par rapport aux interdits institués.

Moderne et peu conformiste, Shérazade incarne, par sa perpétuelle propension à la transgression, les aspirations d'une génération nouvelle, désireuse d'outrepasser les limites habituellement permises. Forte d'une liberté vagabonde qui ne se conçoit que dans la marginalité, insouciant, insoumise, audacieuse et détachée de tout, elle est l'antithèse de l'Orientale façonnée par le regard occidental et résiste à toute tentative d'appropriation et de modelage. Sebbar, par le biais de son héroïne, combat ainsi les mythes et les fantasmes dépréciatifs qui font de la femme orientale un symbole sexuel. De plus, en

inscrivant en filigrane dans les textes le vécu quotidien de la femme immigrée, Sebbar pousse le lecteur à établir un parallèle entre les odalisques languissantes, environnées de richesses et d'esclaves, et les femmes immigrées, prisonnières des banlieues bétonnées et doublement marginalisées, par leur statut de femmes et leur situation d'étrangères. Shérazade, en visite chez la mère d'un de ses amis décédé, est amenée à faire la comparaison :

Chez la mère de Farid, Shérazade se rappelait *La Femme au perroquet*, les femmes orientales de la peinture française, les esclaves blanches des harems, oisives et belles, dans le luxe des parfums et de la soie, languides et comme endormies... On les aimait. Et les femmes d'Orient en France, dans les cités au bord des capitales, sa mère, la mère de Farid, les mères du Nord à Douai, Roubaix, Tourcoing, Lens, dans le froid et la brique grise comme le lui avait raconté Néfissa à Marseille? (*Les carnets*, 152-153)

La déconstruction est également opérée par l'inversion du regard de l'étranger sur l'Occident et la femme européenne. Basile, ami de Shérazade, parle ainsi de «l'Occident corrupteur et moribond des Blancs» (*Shérazade*, 119). Assimilant Paris à Babylone, il considère les Français comme des êtres vivant «depuis longtemps dans la décadence.» (*Shérazade*, 93) Il voit également la Française, qu'il qualifie de «femme pourrie de Babylone» (*Shérazade*, 140), comme le symbole de cette décadence et de cette corruption, c'est-à-dire une femme dépravée, aux mœurs relâchées. Le regard méprisant et dépréciatif de l'Occidental lui est ainsi renvoyé à travers le stéréotype de la Française facile et sans pudeur.

La déconstruction passe également par le regard critique porté par les personnages sur le discours littéraire colonial qui a amplement participé à la domination du colonisé en le posant comme objet. Comme Saïd, Sebbar estime que la littérature a contribué à asseoir et à consolider la domination

impérialiste ainsi que l'idée de l'infériorité des Orientaux. Elle va utiliser la fiction pour montrer le rôle du discours dans la domination coloniale. Dans *Les carnets*, elle fait allusion à des écrivains comme Loti, Gauthier, Chateaubriand, observant que, par leurs ouvrages, ils ont aidé à la propagation d'images factices sur l'Orient et que le voyage en Orient était pour eux à la fois l'occasion de confirmer leurs préjugés sur la civilisation arabe et une quête de soi par la confrontation d'un ailleurs sur lequel ils ont projeté leurs rêves et leurs idées préconçues. Elle dépeint Loti comme l'un de ceux qui ont vu dans l'Orient le symbole de la permissivité sexuelle et de l'exotisme et comme «un maniaque grotesque, dangereux» (*Les carnets*, 161), parce que sa fascination pour la Turquie l'a conduit à en arborer le costume et parce qu'il a tenu à recréer, dans sa demeure en France (et dans ses textes aussi), un décor oriental que Shérazade qualifie de «bazar» (*Les carnets*, 161) et qui est en fait la représentation imaginaire d'un Orient chargé de mythes. Les «orientaleries accumulées» (*Les carnets*, 162) mettent l'héroïne en furie. Elle dénonce «un Orient de Prisunic» (*Les carnets*, 162), expression qui évoque une mise en scène folklorique et factice. L'obsession malade de Loti, qui avait de l'Orient une perception sublimée, utopique et artificielle, est ainsi raillée.

Sebbar, dans la démystification qu'elle entreprend, mentionne également Chateaubriand dont l'ouvrage, *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, remontant à l'époque des Croisades, dresse un réquisitoire contre l'Islam. Chateaubriand est évoqué par Nasser, un ami de Shérazade, féru d'histoire médiévale et de tout ce qui concerne «le siècle d'or arabe et le siècle d'or de l'Espagne musulmane» (*Les carnets*, 269), dans le but de prouver que l'écrivain, considérant l'Orient selon des normes religieuses et culturelles

occidentales, a donné une image très négative des Arabes, les décrivant comme des sauvages incultes, vicieux, violents et cruels. Nasser évoque Chateaubriand pour critiquer violemment la façon dont celui-ci a dénigré la religion musulmane : «Il n'y connaît rien, dit Nasser. Il est analphabète.» (*Les carnets*, 270) Nasser relève ainsi dans le texte de Chateaubriand, «des énormités contre l'Islam pour défendre le christianisme» (*Les carnets*, 270). Chateaubriand fait partie de ces écrivains voyageurs qui se sont interrogés sur l'Islam. Son ouvrage, paru en 1811, relate le voyage qu'il a effectué en 1806-1807 en terre sainte. Se posant comme un nouveau croisé, l'écrivain y affirme la supériorité de la religion chrétienne qu'il oppose à un Islam honni, taxé d'immobilisme, de despotisme, de férocité, de fanatisme et de barbarie. Edward Saïd reconnaît que la propagation par certains écrivains européens de ce genre de stéréotypes sur les musulmans a largement contribué à l'élaboration d'une image négative de l'Islam :

Ce n'est pas sans raison que l'Islam en est venu à symboliser la terreur, la dévastation, le démoniaque des hordes de barbares détestées. Pour l'Europe, l'Islam a été un traumatisme durable.³²

Effectivement, depuis le Moyen Âge et l'époque des Croisades, l'Islam a toujours occupé une position centrale dans l'imaginaire occidental et nourri tout un discours qui a contribué à construire une sensibilité anti-islamique irréductible dans l'inconscient européen et à imposer une distance infranchissable entre l'Occident et l'Orient. C'est ce que confirme l'ouvrage de Chateaubriand qui présente un Islam agressif, intolérant et persécuteur. Nasser, mettant en lumière la partialité et l'injustice de l'écrivain, dont le texte révèle toute une tradition collective de pensée, d'images entachées

³² Edward Saïd. *L'orientalisme*. Op. cit. 76.

d'appréciations négatives, le traite de «fanatique», d'«intégriste» et de «fétichiste idolâtre» (*Les carnets*, 270). Nous retrouvons, proférées contre Chateaubriand, les mêmes épithètes péjoratives que celles qui sont adressées d'habitude aux musulmans. Cette inversion du discours dominant est, affirme Bhabha, une forme de résistance : «Forms of popular rebellion and mobilisation are often most subversive and transgressive when they are created through oppositional cultural practices.»³³ Nasser va relier le texte de Chateaubriand à un autre ouvrage, *Chroniques arabes des Croisades du XIIIème siècle*. L'auteur (celui-ci n'est pas cité) y parle «des femmes de France qui ont suivi les chevaliers en terre sainte» (*Les carnets*, 271) qu'il départage en deux sortes: «les putains et les guerrières» (271). Nasser, lisant un extrait, cite :

Sur un navire arrivèrent trois cents belles femmes franques ornées de leur jeunesse et de leur beauté, qui provenaient d'outre-mer et s'étaient offertes à commettre le péché... Elles s'enfermèrent dans leurs chambres sous les amoureux transports des mâles... invitèrent les impudiques à l'étreinte, firent monter les poitrines sur les dos... rapprochèrent les boucles d'oreilles des anneaux des chevilles, se laissèrent étendre sur le tapis pour les jeux de l'amour... elles se disputèrent les mats, se volèrent les fruits et prétendirent que toutes ces débauches n'étaient que l'œuvre la plus précieuse devant le ciel, surtout pour qui se trouvait loin de la patrie et loin des femmes. (271)

On ne note dans ces propos aucun jugement, mais, au contraire, une sorte d'admiration pour un comportement pour le moins condamnable mais qui est présenté comme un engagement méritoire de femmes désireuses de combattre à leur façon pour la religion. Pour l'auteur des *Chroniques arabes*, ces "putains" sont autant dignes de considération que les "guerrières" qui «se sont battues aux côtés des chevaliers, couvertes d'une cotte de maille; on ne les

³³ Homi Bhabha. *The location of culture*. Op. cit. 20.

a reconnues que lorsqu'elles ont été désarmées.»(*Les carnets*, 272) C'est la tolérance de cet auteur arabe qui est ici opposée aux propos haineux de Chateaubriand. Sebbar mentionne ce texte pour montrer, en ce qui a trait aux "putains", que la fabrication et la propagation des stéréotypes (comme ici celui de la Franque libérée et impudique) n'est pas l'apanage du seul Occident mais qu'un auteur arabe est cependant capable d'impartialité.

Sebbar va aussi évoquer Gautier qui, dans son *Voyage pittoresque en Algérie* (1843), manifeste sa fascination pour une civilisation orientale qu'il trouve pittoresque et exotique. Cependant, ce qui impressionne Sebbar n'est pas tant le récit du voyage de Gautier que ses réflexions sur l'influence de l'Orient sur l'esthétique vestimentaire en France à son époque et son pressentiment d'une société française métissée. Elle cite, par le biais de Julien, un extrait du texte de Gautier qui dit :

Nos femmes portent déjà des écharpes tramées d'or, bariolées de mille couleurs qui ont servi aux esclaves du harem, nos jeunes gens adoptent le burnous... [...]. Pour peu que cela continue, dans quelque temps d'ici, la France sera mahométane et nous verrons s'arrondir, sur nos villes, le dôme blanc des mosquées et les minarets se mêler aux clochers, comme en Espagne au temps des Mores... (*Les carnets*, 191)

Julien, lisant ce passage à Shérazade, voit dans les propos de Gautier une confirmation de ce qui se passe actuellement en France avec l'installation croissante d'immigrés maghrébins qui montre que «la France se métisse.» (*Les carnets*, 191) Shérazade, remontant encore plus loin dans le temps, va faire remarquer à Gilles que les Arabes ont occupé Narbonne pendant cinq siècles, du septième au douzième siècle, déconstruisant ainsi le mythe de la pureté

raciale dont s'enorgueillissent les Français :

Tu sais que les guerriers musulmans arrivaient en Gaule avec leurs familles? Ils venaient de loin, depuis l'Arabie en passant par l'Égypte, l'Afrique, l'Atlas. Il y avait des Mozarabes, des Juifs, des captifs chrétiens, ralliés à l'islamisme, des Berbères islamisés... [...]. Les chrétiens ont eu des esclaves sarrasins jusqu'au XVIIIème siècle, dit Shérazade véhémement. Tu te rends compte? À Toulon, à Fréjus, il y avait des marchés aux esclaves. Les seigneurs de Provence étaient propriétaires d'esclaves. (*Les carnets*, 264-265)

Sebbar, par l'entremise de son héroïne, va ainsi ressusciter des épisodes de la présence arabe sur le territoire français pour identifier un métissage culturel ancien. C'est à travers des récits de voyage surtout que Shérazade entreprend de revisiter un passé, une histoire communs aux deux civilisations : «elle lisait avec la passion d'une folle... L'Afrique, les Antilles, le Maghreb, le Moyen Orient, l'Asie. Shérazade pensait que tout était là.» (*Les carnets*, 129)

Suivant les traces laissées par ses ancêtres sarrasins et l'itinéraire de la Marche des Beurs de 1983, entremêlant histoire passée et histoire contemporaine, Shérazade tente de reconstituer sa propre histoire, «une vieille histoire, l'histoire de sa mémoire en miettes, et une histoire nouvelle, moderne, où se croisent les continents et les civilisations, une histoire qui serait la sienne.» (*Les carnets*, 129)

Elle va ainsi découvrir que les relations Orient/Occident ont toujours été marquées par des tensions raciales et religieuses. Puisant dans la réalité présente, elle donne l'exemple de ce jeune Nord-Africain qui déclare que par respect pour les gens de sa race, il «nique les Françaises et touche pas aux Arabes» (*Shérazade*, 80) et écoute l'histoire racontée par Gilles de la boulangère française qui déménage parce qu'elle «en avait assez des Arabes et des Nègres.» (*Les carnets*, 141) Remontant au XIXème siècle, elle cite à

Gilles un extrait du *Tour de France II*, journal écrit par Flora Tristan pendant sa tournée en France de 1843 à 1844, dans lequel la militante fait part de ses sentiments racistes :

Plus je vois cette ville de Marseille et plus elle me déplaît. Cette ville n'est pas française. Il y a ici un ramassis de toutes les nations c'est une espèce de Gibraltar, de Barcelone, de Bruxelles, de Nouvelle Orléans... Les Barbares de différents pays apportent dans leurs habitudes mercantiles des manières de faire plus ou moins juives et arabes... Ajoutez à cela que tous les sectaires de Mahomet, de Moïse, apportent à Marseille leurs mœurs dépravées (*Les carnets*, 267)

Flora Tristan est une figure référentielle de Shérazade, non à cause du racisme manifesté dans son journal, mais parce qu'elle a été une nomade comme elle. Flora Tristan, qui a vécu au XIX^{ème} siècle, est une des premières femmes à s'être intéressée aux droits des ouvriers et des ouvrières en particulier et à avoir milité pour l'instruction des femmes qui, disait-elle, était le seule garantie d'une société éduquée. Elle a mené un combat politique et féministe afin d'extraire la femme de l'ignorance et de la misère et parcouru le monde pour délivrer son message. Shérazade admire le courage de cette «voyageuse intrépide et passionnée» (*Les carnets*, 113) qui, même si elle trouve les ouvriers «petits, laids, tristes» n'en poursuit pas moins son «travail d'apôtre» pour «jeter la lumière dans les âmes.» (*Les carnets*, 126) Le lecteur est frappé par le contraste entre l'abnégation de celle qui se considère comme une missionnaire et sa xénophobie.

Une autre figure exceptionnelle évoquée par Shérazade durant son périple est Arthur Rimbaud, figure qu'elle a découverte au cours de ses lectures. Ce n'est pas le poète qui la fascine, mais le nomade qui s'est volontairement exilé en Abyssinie et qui a renié son identité d'Occidental pour

se construire une nouvelle existence. La transformation est totale comme il le dit dans ses lettres à sa mère : d'intellectuel, il est devenu marchand, conduisant des caravanes dans le désert, et il oublie peu à peu sa langue maternelle au profit des langues indigènes «qu'il apprend avec une facilité ahurissante.» (*Les carnets*, 126) De même, il abandonne l'habit occidental pour revêtir «une sorte de turban blanc à la manière des Arabes de la région.»(*Les carnets*, 91) Résumant la vie de Rimbaud en quelques mots, Shérazade souligne son caractère aventureux qui l'a conduit à préférer la fuite, le mouvement constant et le refus d'un quelconque enracinement pour aller à la rencontre d'autres contrées, d'autres peuples : «Il a écrit ses plus beaux poèmes à dix-sept ans. Après il a quitté la France, il est allé très loin, il est revenu, et un jour il est parti en Abyssinie. » (*Les carnets*, 171) Shérazade le dépeint marchant «dans les déserts arabiques et abyssiniens, comme il marchait sur la terre ardennaise.» (*Les carnets*, 95)

On ne peut citer Rimbaud sans faire allusion à Isabelle Eberhard, autre figure fascinante aux yeux de Sebbar, qui, en 1900, à l'âge de vingt-trois ans s'installe en Algérie, épouse un officier algérien et se convertit à l'Islam. Audacieuse, déterminée à affirmer et à imposer son indépendance, faisant fi des conventions morales et sociales imposées au sexe féminin, elle court le désert déguisée en homme : «Elle vit comme un homme dans un pays où les femmes sont enfermées» dira Sebbar dans les *Lettres parisiennes* (66). Guidée par une soif de l'absolu, devenue très proche des Algériens, Isabelle Eberhard a vécu dans la solitude et l'incompréhension un exil que Sebbar qualifie d'«authentique.» (*Lettres parisiennes*, 177) Ce qui est intéressant est

le renoncement d'Isabelle Eberhard à son passé, à son identité d'Occidentale pour une identification totale et sincère à la terre et au peuple algériens.

Isabelle Eberhard, Arthur Rimbaud sont autant de figures dotées d'une instabilité inhérente, d'un désir d'évasion ontologique, mais dont l'exil en Afrique prouve qu'à un moment ou un autre la rencontre de l'Autre a été positive et la (ré)conciliation possible. Le voyage exploratoire entrepris par Shérazade, voyage dans l'espace et dans le temps, vise à montrer l'hétérogénéité fondamentale de toute culture ou civilisation, qu'elle soit occidentale ou orientale. Shérazade, citant plusieurs documents, plusieurs œuvres, va démontrer que les cultures s'enchevêtrent, s'entremêlent, se confondent parfois et qu'il n'y a jamais de frontière nette et infranchissable entre deux positions culturelles.

L'intertextualité est très importante dans la trilogie et surtout *Les carnets*. Elle instaure un dialogisme culturel fécond qui stimule Shérazade dans la construction de son identité. Les citations, les références, les allusions à tel ou tel écrivain, telle œuvre, tel tableau se greffent à une intrigue simple. L'histoire passée et présente surgit par bribes, suite à l'évocation de chroniques, de documents, recréant une mémoire, un savoir oubliés ou effacés. Un véritable patchwork est agencé avec beaucoup de brio et de savoir-faire, tissé par le biais de la réflexion, de la lecture, du souvenir. Genette définit l'intertextualité – à laquelle il substitue le mot "hypertexte" – comme «toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.»³⁴ Il explique :

³⁴ Gérard Genette. (1982). *Palimpseste : La littérature au second degré*. Paris : Seuil. 13.

Il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation: il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié.³⁵

Genette souligne ainsi la manière dont un texte initial se transforme lorsqu'il est soumis à un contexte nouveau. Sebbar va utiliser l'intertextualité pour prouver l'existence d'un lien ancien, d'une interaction entre les deux cultures arabe et occidentale et remettre en question l'idée d'une tradition littéraire pure. Elle cherche également à prouver, par l'intermédiaire de Shérazade, que la culture n'est pas l'apanage d'une élite, mais un concept en construction permanente et à la portée de tous, même des classes défavorisées. Par ailleurs, la culture n'est pas statique, mais se transmet de même que les stéréotypes qu'elle véhicule. Julien, en mettant en contact Shérazade avec la peinture orientaliste, lui transmet également une perception occidentale de la femme orientale que, par ses propos et son comportement rebelle, elle réfutera et remettra en question. À son tour, la jeune fille va jouer le rôle de passeur de culture avec Gilles puisque pendant la semaine qu'ils passent ensemble, elle se charge de l'instruire sur plusieurs sujets à propos desquels il manifeste à maintes reprises son ignorance. Ainsi, il ne manifeste aucune réaction quand elle lui révèle son prénom :

Ce prénom bizarre, il ne connaissait pas de fille qui s'appelait comme ça; il avait vaguement entendu un prénom semblable compliqué à propos de contes très anciens, mais d'où, de quel pays, de quelle langue? (*Les carnets*, 47)

Lorsqu'il l'aperçoit en train de se baigner dans la rivière, contrairement à Julien, «il ne la regarde pas, il ne pense pas à Ingres, ni à Renoir, ni à

³⁵Gérard Genette. *Palimpseste*. Op. cit. 83.

Cézanne, il ne les connaît pas. » (Les carnets, 219) Quand Shérazade le met en contact avec la culture beure par l'intermédiaire du groupe Carte de Séjour, sa réplique : « On comprend rien, ni la musique ni les paroles » (Les carnets, 147), suggère une lacune et une incompréhension communes à la majorité des Français que rencontre Shérazade.

L'intertextualité est également présente dans les titres. Si le premier nous fait penser à la protagoniste des *Mille et une nuits*, le second peut être considéré comme un clin d'œil ironique aux écrivains voyageurs du XIX^{ème} siècle qui ont relaté dans des carnets leur voyage en Orient, tout comme Shérazade consigne, dans des carnets de couleur rouge, les faits marquants de sa traversée de la France, tandis que le troisième est une allusion au poète arabe Quai's, surnommé Madjnoun Leïla, jeune fille qu'il aimait éperdument et dont il avait été séparé, ce qui l'avait rendu fou. Les titres soulignent également l'évolution de Shérazade. De fugueuse, elle se transforme en écrivaine et conteuse pour enfin devenir l'objet d'une poursuite passionnée. De plus, si dans le premier volume on note un certain désordre à cause de la juxtaposition anarchique de noms de lieux et de personnages divers, les volumes suivants se structurent autour d'une quête mieux précisée.

Le nom de l'héroïne est aussi important. Shérazade rappelle la protagoniste des *Mille et une nuits*, mais la transcription erronée de son prénom par l'officier français de l'état civil, qui l'a amputé de « la syllabe la plus suave, la plus orientale » (*Le fou*, 164), en fait une personne de l'entre-deux qui n'a pas sa place dans la mythologie orientale puisqu'on ne peut plus l'assimiler à la « vraie » Shéhérazade (Les carnets, 141). Par ailleurs, l'aspect débraillé de Shérazade dans *Les carnets*, empêche toute analogie avec sa

célèbre homonyme. Si physiquement l'héroïne est très belle, décrite par Gilles, qui la contemple pour la première fois, comme possédant de «larges paupières bistres, orientales», un «teint mat» et «une bouche candide» (*Les carnets*, 13), son apparence «grise et poussiéreuse», «sale et déguenillée» (*Les carnets*, 99) la rapproche plus d'une clocharde, que d'une princesse puisqu'elle porte un «jean sale, poussiéreux, tâché» et des «tennis grisâtres» (*Les carnets*, 99). De plus, elle a des «plaques de crasse sur le corps» et des «ongles noirs» (*Les carnets*, 14-15). Sebbar fait par conséquent appel au mythe de la célèbre conteuse mais pour le déconstruire en lui opposant une homonyme différente.

Par ailleurs, la Shérazade de Sebbar est loin d'être une femme recluse, obligée d'user de stratagèmes pour échapper à la mort. Shérazade est une jeune fille indépendante, indocile et indomptable, une femme moderne et déterminée, beaucoup plus proche des aventurières évoquées par Sebbar : Isabelle Eberhard, Flora Tristan, Rosa Luxembourg ou Camille Claudel. Gilles, comparant les deux homonymes, se dit en lui-même que «celle qui raconte des histoires au despote est une femme douce et souple, pas comme elle [Shérazade]... agressive...» (*Les carnets*, 103-104). Le point commun aux deux personnages est leur aptitude à prendre des risques. Shéhérazade propose de se sacrifier et d'épouser Shahriar afin de sauver la vie des jeunes filles du royaume menacées de mort par le roi. Elle réussit à sauver sa tête grâce à son esprit inventif. Shérazade, quant à elle, quitte un milieu familial sans problèmes pour une existence aléatoire et dangereuse. Elle arrive cependant toujours à se sortir de situations périlleuses comme le lui fait remarquer Gilles : «Finalement, dit Gilles, tu tombes toujours sur de bons génies. Je me demande si tu n'inventes pas un petit peu.» (*Les carnets*, 71) Il

fait également ce constat : «Tu ne sais pas où tu vas, mais partout où tu passes tout le monde t'aime...» (*Les carnets*, 130-131).

Comme Shéhérazade, l'héroïne de Sebbar se transforme en conteuse, relatant à Gilles le récit des aventures qui ont marqué sa descente vers Marseille. Pour divertir et distraire le routier, elle multiplie les récits et donne vie à de nombreux personnages. Les souvenirs affluent et les récits s'emboîtent, donnant ainsi du volume à l'histoire centrale qui est celle de Shéhérazade remontant vers Paris en compagnie de Gilles. Comme dans *Les Mille et une nuits*, l'histoire centrale est productive de récits. Cependant, contrairement à sa célèbre homonyme, dont l'histoire sert de prologue à des récits divers et que l'on perd de vue dès le lancement du premier récit, la protagoniste des *Carnets* ne s'efface pas devant les personnages qu'elle introduit. Elle est toujours présente en tant que narratrice, mais surtout en tant que témoin et actrice des faits rapportés. Par ailleurs, la Shéhérazade des *Mille et une nuits* est décrite comme une personne courageuse, spirituelle, intelligente et avide de connaissances. De même, Shéhérazade reconnaît être passionnée par la lecture : «C'est ma drogue, c'est mon vice.» (*Shéhérazade*, 49)

Les histoires de Shéhérazade provoquent un changement chez le roi dans la mesure où elles développent en lui un certain esprit de justice et l'amènent à reconsidérer son comportement tyrannique. Shéhérazade, pour sa part, conduit les Français rencontrés sur son chemin à saisir le caractère multiculturel et multiracial de la société française et à accepter l'idée d'un métissage remontant à l'époque des Croisades. Elle conduit ainsi Gilles à accorder plus d'attention aux cultures autres.

La protagoniste, à l'image des autres héros sebbariens, est cependant détachée de tout discours idéologique. Il n'y a chez Sebbar aucune apologie de la culture orientale ou de la culture d'origine. La recherche de l'héritage historique et culturel ne vise pas la glorification de celui-ci ni l'édification d'une conscience nationale chez le personnage, mais tend à saper les fondements d'un discours colonial hégémonique par la mise en lumière d'une identité postcoloniale hybride. Shérazade mène un combat individuel pour la création d'un espace où se juxtaposeraient et s'entrelaceraient différentes cultures. Jusqu'à sa rencontre avec Julien, son seul loisir est la lecture. C'est la lecture qui la met en contact avec sa propre culture mais c'est Julien qui l'initie à la peinture, domaine réservé aux élites :

Il racontait à Shérazade les femmes des harems, l'Afrique du Nord de Delacroix et de Fromentin, les ouvriers agricoles arabes et les petits colons qu'il avait connu en Algérie, les enfants des rues avec qui il avait toujours joué.
(*Shérazade*, 13)

Sa fascination pour les tableaux orientalistes n'est pas générée par la curiosité intellectuelle, mais par l'émotion qui la saisit devant la beauté des toiles. Elle-même avoue son incompetence : «La peinture, je ne connais pas. Je ne sais rien. Mais parfois, comme au cinéma, plus fort qu'au cinéma, une image tout d'un coup me fait trembler.» (*Les carnets*, 136) À travers les toiles orientalistes, c'est sa propre histoire qu'elle recherche. En s'abreuvant à différentes sources de savoir, c'est à l'appropriation d'un patrimoine culturel arabe qu'elle tend : «Delacroix lui a appris la lumière, dans un long couloir sombre. Après, elle a cherché partout, en courant, cette lumière.» (*Les carnets*, 238)

C'est ce désir de remonter aux sources de son histoire qui la conduit, dans *Le fou*, au Proche-Orient considéré comme la terre des origines, espace d'une renaissance indispensable à son accomplissement. Dans cette région déchirée par la guerre, elle est toutefois obligée de reconnaître le caractère chimérique de la quête entreprise depuis sa fugue. Elle est, en effet, arrêtée, séquestrée par ses frères de race qui la considèrent comme une «extraterrestre» (*Le fou*, 18) et une espionne à la solde de leurs ennemis. Sommée de révéler son identité, elle doit faire face à une incrédulité teintée d'agressivité et de mépris : «Et tu veux nous faire croire que tu es arabe?» (*Le fou*, 18). Alors qu'elle pensait trouver la paix de l'âme, elle échoue dans un univers de violence et de mort. Le Liban, la Palestine, où le Moi devait se reconstruire dans une identité enfin retrouvée, ne sont plus qu'un champ de ruines. S'il y a surgissement de l'histoire dans le roman, ce n'est plus d'une histoire ancienne qu'il s'agit (celle des odalisques et des conquérants arabes), mais une histoire actuelle et tragique qui est celle d'une guerre fratricide. Shérazade, à la fin du roman, revient à son point de départ, c'est-à-dire à la cité H.L.M. où elle a toujours vécu jusqu'à sa fugue. Cette circularité prouve le caractère illusoire de sa quête identitaire. Il semblerait donc que le recouvrement de l'identité soit indépendant d'une errance géographique ou culturelle quelconque et que c'est en soi que l'héroïne peut trouver la force de dépasser son aliénation et se constituer une identité propre, loin de tout mirage culturel et historique. Pour la jeune beure qu'est Shérazade, la France devient un lieu d'insertion possible.

Les personnages sebbariens, dans leur reformulation de l'histoire, puisent à différentes sources. Œuvres picturales et littéraires constituent autant de preuves tangibles d'un passé qu'il s'agit de reconstituer. Shérazade sollicite

ainsi peintres et écrivains orientalistes pour appuyer ou éclairer sa perception de l'histoire, à travers une accumulation, un fractionnement, une déconstruction des points de vue, des événements, des ouvrages cités. La reconstitution de l'histoire convoque un amalgame d'éléments et de formes d'art hétérogènes pour l'élaboration de la mémoire.

L'entreprise mémorielle va conduire certains personnages sebbariens à investiguer un passé plus récent pour mettre en lumière les événements de la guerre d'Algérie. C'est dans *Le Chinois*, puis dans certains romans et nouvelles des années quatre-vingt-dix, que Sebbar ravive de manière appuyée le souvenir d'une guerre délibérément occultée par l'histoire officielle française et, par conséquent, ignorée aussi bien des jeunes Français que des descendants d'immigrés. C'est à maintes reprises que l'auteure évoque la méconnaissance par les beurs d'une part importante de leur histoire, une histoire reliée à la fois au pays d'origine et au pays de résidence, une histoire non inscrite au programme d'histoire des écoles primaires et secondaires françaises. Déjà dans le premier *Shérazade*, elle y fait allusion à travers Farid, un ami de l'héroïne :

C'était un jeune immigré algérien très idéaliste qui avait dû lire avec passion tout ce qui concernait la guerre d'Algérie qu'il n'avait ni vécue ni connue. Il était comme beaucoup passé à côté de cette histoire, l'histoire de son pays, parce qu'il était trop jeune et parce qu'il était immigré, en France depuis si longtemps qu'il avait fallu le mouvement autonome pour réveiller en lui le nationalisme étouffé, refoulé. (*Shérazade*, 56)

Nous relevons la même ignorance chez Rachid, un autre camarade de Shérazade :

Il pensa à la guerre d'Algérie dont il ne savait rien parce que personne ne lui en avait jamais parlé, ni son père, ni sa mère, ni les familles chez qui il avait été placé, ni les

assistantes sociales, ni les éducateurs des foyers où il était passé. (*Shérazade*, 164)

Benjamin Stora, dans *La gangrène et l'oubli*, impute cette ignorance et ce désintérêt à l'impossibilité pour les historiens d'accéder aux archives relatives à la guerre à cause de la loi restrictive du trois décembre 1979 qui fait qu'il est «impossible de toucher, d'approcher la guerre d'Algérie.»³⁶ Pour leur part, Azouz Begag et Abdellatif Chaouite, romanciers et sociologues beurs, stigmatisent dans *Écartés d'identité* la politique du silence sciemment adoptée par les autorités françaises :

Guerre d'Algérie: terminée en 1962. Comme un élève efface un tableau en classe, on a effacé le souvenir de cette guerre de l'histoire de France. D'ailleurs cet épisode est désigné comme "événement".³⁷

La guerre d'Algérie est, en effet, demeurée longtemps sans nom, évoquée, jusqu'en 1999, sous l'euphémisme "événement". Jean-Marc Benamou, dans *Un mensonge français. Retours sur la guerre d'Algérie*, témoigne à ce propos :

Il aura fallu attendre l'année 1999 pour que, par décision de l'Assemblée nationale, on ose enfin, pour la première fois officiellement, l'expression "guerre d'Algérie" plutôt que la délicate dénomination d' "événements d'Algérie".³⁸

Ce refoulement peut s'expliquer par l'impact du traumatisme historique et psychologique de cet épisode sur l'inconscient collectif français. On peut également mettre au compte de cette «blessure profonde nationale jamais refermée»³⁹, comme la nomme Benjamin Stora, le racisme et les agressions

³⁶ Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli*. Op. cit. 275.

³⁷ Azouz Begag et Abdellatif Chaouite. (1990). *Écartés d'identité*. Paris : Seuil. 11-12.

³⁸ Jean-Marc Benamou. (2003). *Un mensonge français. Retours sur la guerre d'Algérie*. Paris : Robert Laffont. 36.

³⁹ Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli*. Op. cit. 289.

criminelles dirigées contre les immigrés d'origine maghrébine. Pour Stora, le lien est indéniable :

Les Maghrébins, en fait principalement les Algériens, peuvent d'autant plus être objets de répulsion qu'ils rappellent par leur présence la dernière guerre que la France a livrée (et perdue), à cause d'une blessure profonde nationale jamais refermée.⁴⁰

Il ajoute :

La liturgie d'une France enracinée dans la pureté d'une identité mythique, sans cesse menacée, voilà ce qui légitime d'avance toutes les mesures de possibles violences, de "guerre" pour se défendre des "envahisseurs".⁴¹

Allant plus loin dans la dénonciation, le journaliste Fausto Giudice, cherchant, dans *Arabicides*, à expliquer les meurtres racistes qui se sont produits en France entre 1970 et 1991, affirme que ceux-ci ne font que réitérer les assassinats commis pendant la guerre d'Algérie par les Français. Il déclare que la «mémoire» de ces crimes a «été sciemment effacée de la conscience historique française.»⁴²

C'est le Vietnam, puis le Mouvement des Femmes qui vont "conscientiser" Sebbar et l'amener peu à peu à s'intéresser à la guerre d'Algérie et à développer tout un imaginaire de guerre dans des textes où elle va s'attacher à mettre en lumière l'impossible oubli, le refus de l'oubli. L'auteure, dans *Le Chinois* d'abord, comme elle le fera plus tard dans *Soldats* et dans *La Seine était rouge*, rappelle les exactions et les atrocités perpétrées pendant cette guerre. Marcel, qui fait partie de la milice formée par Tuilier, engage contre les immigrés une guerre qui le reporte plus de vingt ans en arrière et se

⁴⁰ Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli*. Op. cit. 289.

⁴¹ Idem. 291.

⁴² Fausto Giudice. (1991). *Arabicides: une chronique française, 1971-1990*. Paris : La Découverte. 337.

remémore la façon dont sa compagnie se vengeait des villages rebelles en massacrant les femmes :

Ils faisaient pas de quartier dans les mechtas. Les you-you des femmes, les larmes, les supplications ça marchait pas après ce qu'ils avaient vu. Les filles, les femmes, ils les violaient d'abord, ça les soulageait un peu mais ça leur enlevait pas toute l'énergie... [...]. Après les viols collectifs, ils avaient pris des femmes, pas les vieilles, [...]. Ils avaient mis des colliers de grenades pour ainsi dire, au cou des femmes qu'ils avaient déjà sautées et ils les avaient fait sauter. Un massacre, ce jour-là. Les femmes, les enfants, les jeunes, tout avait explosé, un feu d'artifice. (*Le Chinois*, 234)

Sebbar, à travers les réminiscences de Marcel, met en lumière le degré de violence du soldat en guerre qui perd tout scrupule, tout sens de la mesure, toute humanité. Elle établit également un lien entre la jouissance sexuelle et le fait de tuer. Tenir à sa merci un ennemi incapable de se défendre, vulnérable, procure à Marcel un plaisir intense, né de la conscience de posséder un pouvoir de vie ou de mort sur les femmes algériennes livrées aux représailles. Michel Salomon, ami de Shérazade, érudit orientaliste juif qu'elle retrouve transformé en reporter de photos de guerre, dans *Le fou*, à Beyrouth, affirme aimer la violence caractéristique de tout conflit : «C'est cette violence que j'aime, subtile, intense.» (*Le fou*, 130) La mise en scène par Sebbar d'images de massacres insoutenables révèle son refus de l'amnésie ainsi que son déni d'une identité française homogène et unifiée qui serait élaborée sur l'oubli de tout ce qui a trait aux minorités et aux atrocités commises pendant la guerre d'Algérie. Par ailleurs, l'auteure établit dans ses textes un parallèle entre différentes guerres — guerres d'Algérie et d'Indochine, conflit israélo-palestinien, guerres civiles libanaise et algérienne, génocide du Rwanda — pour montrer qu'elles expriment la même violence, une violence qui n'est,

souligne-t-elle, «le propre ni des Algériens, ni des Méditerranéens, ni des Africains»⁴³, et dont les femmes et les enfants sont les premières victimes. Elle affirme aussi : «Ce qui m'intéresse c'est le contemporain. Les guerres me questionnent, la violence de ce monde m'interroge.»⁴⁴

Si nous revenons au *Chinois*, nous constatons que c'est à partir d'une photographie que Momo entreprend le travail de mémoire qui le mène à édifier sa propre perception de la guerre d'Algérie. La photographie est celle de l'enterrement d'un moudjahid pendant la guerre. L'histoire de cette photographie, Momo va la construire avec patience et ténacité car sa signification ne se révèle pas immédiatement à lui. Le récit s'organise autour du thème récurrent de cette photographie dont l'importance est soulignée sur le plan textuel par une écriture en caractères gras.

Momo est un personnage en fuite qui squatte un cabanon abandonné où il a rassemblé tous les objets qui lui tiennent à cœur. Il est présenté dans le roman comme un enfant qui court constamment. Il court pour échapper à l'affection pesante de sa mère qui le bat de temps à autre pour son indocilité et pour fuir les policiers et les voisins racistes qui le poursuivent. Il court aussi pour retrouver sa photo-relique qu'il fleurit régulièrement, mais qui sera mise sous séquestre après la perquisition des policiers. Outre cette photographie, Momo collectionne toutes les images qui parlent de guerre, ce qui suscite l'incompréhension de son entourage : «Pourquoi Mehmet veut toujours la guerre ?» (36) se demande sa mère. De même, son amie Myra «ne comprend

⁴³ Monique Houssin. «Le regard de l'exil». Op. cit.

⁴⁴ «Choix de la fiction ou du récit documentaire pour témoigner des réalités d'un pays, d'un événement ou de faits de guerre.» Soirée-rencontre du 27 mars 2000 au CDDP entre deux auteurs invités (Leila Sebbar et Laurence Binet) et le public.

pas pourquoi Hami lui donne ces photos-là. Des photos de guerre sans légende, sans texte dont elle ne sait que faire.» (173) L'inspecteur Laruel, surpris à son tour par l'obsession de Momo, pense : «Cet enfant n'est pas normal. Il n'oublie jamais la guerre.» (143) Le lecteur est aussi désorienté d'ailleurs car à aucun moment n'est révélée dans le texte la raison de l'intérêt de Momo pour ces photographies qui sont pour la plupart des «photos de guerre avec un enfant.» (173) Le lecteur est amené à conjecturer, à émettre des hypothèses et à associer la passion du personnage à une quête identitaire. Il semblerait que chez Momo le questionnement s'oppose à l'oubli et que la perte des repères dans un monde troublé conduise à la résurgence d'un passé profondément enfoui. Benjamin Stora, dans *Imaginaires de guerre*, note que les photographies comme les objets

[] participent à la constitution et à l'entretien de la mémoire. Ils sont une sorte de supplément d'identité, mais aussi le support d'une narration de sa propre histoire, d'une inscription dans la temporalité.⁴⁵

On peut penser que Momo établit un lien entre sa propre expérience de la violence (il est non seulement battu par sa mère mais pourchassé, surtout parce qu'il est Arabe, par les policiers et la milice d'autodéfense constituée par d'anciens soldats de la guerre d'Algérie), et la violence de l'expérience collective dont témoigne les photographies qu'il collectionne et plus particulièrement celle de l'enterrement du Moudjahid qu'il vénère. Expérience personnelle et expérience collective s'entrelacent au point de fusionner et la première paraît devoir se déchiffrer, s'élucider à travers la violence gravée dans l'histoire. Momo est ainsi amené à comparer sa situation d'exilé à celle

⁴⁵ Benjamin Stora. (1997). *Imaginaires de guerre. Algérie – Vietnam, en France et aux Etats-Unis*. Paris : La Découverte. 184.

des Palestiniens spoliés de leur terre : «Il dit que parfois il pense qu'il est comme les Palestiniens, sans pays, sans terre, sans maison, sans oliviers, sans moutons.» (157)

A partir du *Chinois*, on constate que la photographie devient un élément thématique essentiel permettant à Sebbar de mettre au premier plan la guerre d'Algérie. Pour l'auteure, la photographie est un rappel nécessaire du passé qu'elle rend éternellement présent à la mémoire. Elle est une trace matérielle qui transcende le temps, un langage universel et un médiateur permettant d'explorer et de fixer le passé tout en faisant toucher du doigt une certaine vérité : «L'image, c'est ce qui reste quand tout a disparu»⁴⁶, remarque Sebbar lors d'un entretien. L'auteure avoue, par ailleurs, dans les *Lettres parisiennes*, que la photographie est un moteur indispensable à son écriture :

Ces images [...] qui m'enserrent, me protègent; je me fabrique un imaginaire qui m'a si longtemps manqué, parce que je m'interdisais en période d'assimilation, je pense de donner par artifice à ces morceaux de mémoire. (*Lettres parisiennes*, 151)

Si Sebbar reconnaît que dans son cas le support photographique facilite la récupération mémorielle, elle avoue également qu'elle utilise certaines photographies de presse liées à l'actualité et au sensationnel, et en particulier les clichés pris dans une situation de crise, de guerre, comme prétexte à une prospection romanesque :

Ces photos ne sont pas pacifistes, ni pacifiques, c'est vrai. Dans presque chacune il y a un enfant et un fusil... Je crois que c'est la situation de guérilla et non de guerre traditionnelle qui m'excite au sens fort de "mettre en mouvement". (*Lettres parisiennes*, 118)

⁴⁶ Michel Laronde [dir.]. *Leila Sebbar*. Op. cit. 160.

Si l'attention de l'auteure pour tout ce qui touche la guerre d'Algérie révélée par la photographie se manifeste de façon évidente dans *Le Chinois*, où l'évocation de la guerre demeure cependant lacunaire, elle s'exprime de façon plus appuyée à partir des années quatre-vingt-dix, conduisant l'auteure à accepter de commenter des photographies de femmes algériennes prises en 1960 en Algérie par Marc Garanger, promu soldat-photographe à l'époque. Il me semble important de parler, dans ce chapitre réservé au discours romanesque, de cet album, *Femmes des Hauts-Plateaux. Algérie 1960*, pour deux raisons. La première est que les commentaires de Sebbar sur les photographies en question sont élaborés sur le mode de la fiction, c'est-à-dire que l'auteure, à partir de la réalité, ne peut s'empêcher de prêter à ces femmes des sentiments, des comportements que rien dans l'image ne corrobore. Elle souligne ainsi la subjectivité du regard qui observe et qui analyse. La seconde est que l'album, tout en illustrant la fascination de l'auteure pour l'image en tant que support informatif et subversif, entre dans le cadre du travail de déconstruction du regard dominant déjà observé dans la trilogie des *Shérazade*. Marc Garanger, tout comme Sebbar, a tenu à faire de cet album un témoignage «pour raconter les horreurs de la guerre, mais aussi la découverte d'un peuple, ses coutumes, son histoire, sa vie.» (*Femmes des Hauts-Plateaux*,

7) Marc Garanger dans un texte introductif explique ses motivations :

De mars 1960 à février 1962, j'ai fait mon service militaire en Algérie, dans le secteur d'Aumale (actuellement Sour El Ghoulane).

Pendant deux ans, je n'ai pas cessé de photographier, sûr qu'un jour, je pourrai raconter, témoigner.

Ce n'est pas parce que l'armée française m'avait mis un uniforme sur le dos qu'elle pouvait aussi me faire endosser l'idéologie raciste et violente de l'instant.

J'ai vécu cette guerre d'Algérie dans un état de souffrance terrible, coupé de ceux que j'aimais, de ma vie déjà commencée.

En photographiant, au jour le jour, je me suis révolté contre cette guerre. (7-8)

Plus expressive et plus accessible que l'écrit, l'image suscite une prise de conscience immédiate. Les photographies de Garanger révèlent une sensibilité, une émotion, un humanisme qui prouvent que le regard occidental peut ne pas être un regard possessif ou voyeur, mais un regard de sympathie, de connivence. Garanger considère que «le regard est un moyen de communication et de connaissance.» (7) Il a réussi, par son travail, à restituer la fragilité de ces femmes, leur attente. L'impact visuel de l'image est, dans cet album, beaucoup plus important que celui du texte. Celui-ci se présente comme simple accompagnateur de l'image dont il éclaire, expose les sens cachés. Il s'agit ici de compléter l'image par une information détaillée qui, tout en étant réelle, laisse une belle part à l'imagination de l'auteure. L'association image/texte fonctionne comme un tout : l'image sollicite le texte qui, à son tour, permet de comprendre l'image. Mais comme c'est l'image qui est à l'origine du commentaire, elle détient une place privilégiée, dominante.

L'album s'ouvre sur différents portraits de paysannes qui répètent à l'infini des gestes et des tâches immémoriaux : cuisine, lessive, tissage, poterie. Ces femmes se révèlent accaparées par leur rôle d'épouses et de mères. Elles donnent au spectateur ou au lecteur l'impression de vivre en dehors du temps, de la guerre et de l'histoire. Puis subitement, nous glissons de la description d'un quotidien paisible à l'évocation de la guerre. L'intrusion de celle-ci se fait brutalement au niveau des mots, déstabilisatrice,

matérialisant la destruction et l'horreur :

Photographies de familles. On disait alors assurer la sécurité des Hauts-Plateaux en rassemblant les familles "indigènes" dans des villages de regroupement. Comme les armées policières l'ont toujours fait partout, aujourd'hui encore contre les résistances nationales, elles s'attaquent aux civils, dynamitent les maisons, rasant les villages, brûlent les moissons et les vergers, massacrent le bétail, arrachent les arbres, que rien ne reste, aucun signe visible de la vie antérieure. Il ne suffit pas de détruire les corps, il faut battre jusqu'en leurs fondations les maisons, lieux de production de la vie. (64)

Texte et image sont ainsi parties constituantes d'un même message. Si la photographie en tant que matière signifiante, illustre tel ou tel aspect de l'histoire, elle s'avère également lieu d'inscription du trajet d'un regard en quête de sens et qui ne peut être que sélectif. Le texte éclaire cette subjectivité. Sebbar, au-delà de ces photographies de famille, nous donne à voir une guerre qui autrement demeurerait invisible car n'apparaissant pas sur l'image. Celle-ci est donc interrogée comme signe d'un événement tragique qui n'apparaît pas au premier abord, mais dont Garanger, comme Sebbar, entendent témoigner pour venir à bout du silence, des non-dits.

Sebbar, après cet album, va continuer à exprimer son obsession de l'Algérie et de la guerre à travers l'écriture fictionnelle. Benjamin Stora affirme, dans *La gangrène et l'oubli*, que :

L'écriture est une réaction retardée qui demande du temps. Mais elle semble plus stable, dure longtemps, pour toujours. Elle naît de la névrose, elle ne la guérit pas, mais la fixe, la rend permanente.⁴⁷

Le traitement du thème de la guerre est lié au questionnement identitaire chez Sebbar, le sien et celui de ses personnages. Au fil des ans, son

⁴⁷ Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli*. Op. cit. 238.

obsession de l'Algérie est de plus en plus avérée. Elle se traduit par le désir de renouer avec le passé, de rétablir le cordon ombilical tranché par l'exil, d'explorer le traumatisme qu'ont constitué les événements d'Algérie au sein d'une famille, la sienne, partagée entre les deux rives et de ce fait soumise à des tensions, une pression considérable. Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, qui est une recherche obstinée du père, et où se décèle la névrose dont parle Stora, elle s'efforce, par des questions adressées au père et qui restent sans réponse, de reconstituer le tableau d'une Algérie en guerre et d'un conflit occulté à travers l'image d'un père héros, emprisonné durant six mois par les forces françaises pour avoir refusé de collaborer avec elles et menacé de mort par les Français comme par les Algériens. Ces derniers, en effet, à cause de sa femme française, le prenaient pour un traître :

Mon père ne répond pas à mes questions, lui dans cette guerre, la liste noire, la prison à Orléansville, les menaces, sa femme seule, cherchant les mais, les appuis pour les autorisations de visite et, après, le train, les interrogatoires militaires, trop courtois, ils ne demandaient pas une collaboration, mais elle, une Française, une institutrice instruite, elle devait voir clair, et quel était son intérêt, les quatre enfants, l'aîné à peine sorti de l'adolescence, la petite encore petite justement. (28)

Devant le silence paternel persistant, elle va tenter de redonner vie au passé oblitéré dont le père ne veut rien révéler, en mêlant réel et imaginaire, essayant de ressusciter par l'écriture une mémoire fragmentée afin de renouer avec ses propres racines : «il [le père] ne parlait pas de ce qui pouvait faire souffrir, il pensait qu'il fallait oublier, ne pas rappeler la peine, encore et encore.» (12) L'imaginaire supplée au réel car si le père, muré dans le silence, a délibérément effacé les traces pouvant conduire à la compréhension de la

rupture, de la séparation induites par la guerre, interrogés à leur tour «les livres ne disent rien.» (13)

Les fictions de Sebbar sur la guerre représentent également une écriture de l'absence, une écriture qui s'oppose au silence et au refoulement. Dans *La Seine était rouge*, roman dédié aux milliers d'Algériens morts à Paris le 17 octobre 1961, suite à la répression féroce du préfet Papon, et entièrement consacré à cet événement, elle dénonce le silence des parents et des grands-parents et donc leur responsabilité dans la non transmission d'une histoire tragique qui dit qu'«à la Défense, au rond-point de la Défense, au pont de Neuilly, à la Concorde, la police française et les harkis de Papon ont raflé, frappé, tué des Algériens, le 17 octobre 1961.» (54)

Le roman met en scène une jeune Algérienne de seize ans, Amel, née en France, dont la grand-mère, Lalla, et la mère, Noria, ont assisté au massacre du 17 octobre. Lorsqu'Amel les interroge à propos de cette journée-là, les deux refusent de répondre. Sa grand-mère l'envoie promener en reportant à une date indéterminée le récit de l'événement : «Plus tard, ma fille, plus tard, pour l'instant j'ai pas envie» (14). Louis, un des camarades d'Amel, dont la mère française, Flora, était "porteuse de valise" pour le F.L.N., se heurte au même silence : «si je pose des questions, vous ne voulez pas répondre» (26), reproche-t-il à sa mère.

Le mutisme maternel le conduit à réaliser un documentaire sur cet événement et pousse Amel à entreprendre ses propres recherches pour reconstituer le passé, aidée par Omer, journaliste algérien et réfugié politique, menacé de mort par le F.I.S. Les trois personnages accomplissent un travail de mémoire pour pallier au silence et à l'amnésie. Les trois incarnent les trois

groupes concernés par ce devoir de mémoire (qui est également un devoir de réconciliation nationale), Amel représentant les immigrés, Louis les Français et Omer les Algériens. Les trois ont aussi une perception différente de la gravité de l'événement. Pour Omer, ce qui se passe aujourd'hui en Algérie est autrement plus important que réveiller un passé mort et oublié. Louis et Amal, par contre, s'impliquent profondément dans le décryptage d'une histoire dont leurs parents ne veulent rien leur dire. Comme dans le cas de Sebbar, c'est cette réticence des parents à lever le voile qui les incite à tenter de retracer le passé, ressuscitant des faits atroces et déshonorants pour la France :

On a retrouvé des corps charriés par la Seine. Sûrement la Seine était rouge ce jour-là, de nuit on voyait pas. On a repêché des Algériens, ils avaient les mains liées dans le dos et les pieds attachés. (63)

Comme Shérazade, Amel est à la recherche de son histoire. Sa mère, en s'exprimant dans le documentaire de Louis et en refusant de répondre aux questions de sa fille, montre qu'elle préfère témoigner publiquement de la tragédie à laquelle elle a assisté comme témoin lorsqu'elle avait neuf ans. Un lien est ainsi établi entre expérience privée et histoire collective. Le roman s'affirme d'ailleurs comme un témoignage qui privilégie l'oralité et comme un récit dédoublé avec, d'un côté, les chapitres consacrés aux déambulations dans Paris d'Amel et d'Omer, qui interrogent les lieux de la tragédie, et, de l'autre, des extraits du film de Louis dans lequel interviennent, outre Noria, plusieurs acteurs témoignant de faits auxquels ils ont assisté ou participé. Les témoignages sont divers. Manifestants algériens, pieds-noirs, harkis, policiers français confrontés à l'indicible du trauma, participent à ce devoir de mémoire, conscients de la nécessité de démasquer, d'extérioriser une vérité qui reste cependant personnelle, subjective car à «chacun son histoire, son regard.» (29)

Chacun apporte sa contribution à ce monument commémoratif que constitue le roman.

Toute une chaîne de transmission se tisse entre les différents témoins : Louis centre son documentaire sur les révélations de Noria; Amel est confortée dans sa recherche par le documentaire de Louis; elle entraîne alors Omer dans une sorte de pèlerinage, inscrivant leur propre commémoration en lettres rouges sur des monuments dédiés à la seconde guerre mondiale. Ainsi, sur une plaque de marbre où est gravée l'inscription suivante : «En cette prison le 11 novembre 1940 furent incarcérés des lycéens et des étudiants qui à l'appel du Général de Gaulle se dressèrent contre les premiers occupants» (29), Amel et Omer ajoutent : «1954-1962 Dans cette prison furent guillotines des résistants algériens qui se dressèrent contre l'occupant français» (29). L'allusion est explicite et met en lumière la similitude des crimes commis par les nazis contre les Français et les exactions perpétrées par les Français à l'encontre des Algériens. Par ailleurs, le mot "résistant" instaure une égalité entre le combat des Français contre l'occupation allemande et celui des Algériens luttant contre l'occupant français.

Les différents témoignages prouvent cependant qu'il n'y a pas à ce jour de mémoire partagée, élaborée autour de cet événement, mais seulement des mémoires fragmentées, mutilées et, chez certains, bloquées. L'éclatement du récit reflète la fragmentation mémorielle qui réfléchit à son tour le refus manifeste des Français en ce qui concerne la guerre d'Algérie, de «l'histoire réelle», «la crainte d'une parole vraie»⁴⁸. Le fait que Maurice Papon ait été jugé uniquement pour les crimes commis contre les juifs met en évidence la

⁴⁸ Benjamin Stora. *Imaginaires de guerre*. Op. cit. 190.

politique du silence entourant la guerre d'Algérie. La responsabilité de Papon dans les événements du 17 octobre n'a en effet jamais fait l'objet de poursuites comme le mentionne implicitement Sebbar par la bouche d'un de ses personnages : «Papon... celui dont on parle et qui sera jugé pour avoir envoyé des Juifs dans les camps nazis, on en parle beaucoup, c'est le même.» (42) La différence de traitement entre deux histoires dont l'une, celle de l'holocauste a été largement débattue et les coupables punis, et l'autre, celle des exactions, tenues secrètes, non reconnues officiellement, qui ont accompagnées la guerre d'Algérie, est ici pointée du doigt. Benjamin Stora⁴⁹ note que le massacre d'octobre 1961 ne sera reconnu par l'État français qu'en février 1999, lors du procès intenté par Maurice Papon à un chercheur, Jean-Luc Einaudi, qui l'avait accusé un an auparavant d'avoir, en toute connaissance de cause, donné l'ordre aux policiers de réprimer, au besoin par l'usage de la violence, la manifestation qui se préparait. Sans ce procès, ces événements seraient restés dans l'ombre.

Henry Rousso, dans *Le syndrome de Vichy*⁵⁰, affirme la nécessité du devoir de mémoire dans la constitution et la préservation de l'identité. L'oubli, l'amnésie entraîneraient, en effet, une altération de l'identité, la perte de soi et donc l'aliénation. Les textes de Sebbar démontrent que le problème se complexifie davantage lorsque la mémoire d'un groupe ou d'un individu affronte la mémoire dominante qui la renie, comme c'est le cas en ce qui concerne la guerre d'Algérie. Pour les immigrés de la première génération, l'oubli est indispensable pour pouvoir survivre dans un pays étranger, ce qui explique leur mutisme face aux questionnements de leurs enfants. Il s'agit

⁴⁹ Benjamin Stora. (1999). *Le transfert d'une mémoire: de l'«Algérie française» au racisme anti-arabe*. Paris : La Découverte. 103-114.

⁵⁰ Henry Rousso. (1987). *Le syndrome de Vichy: (1944-198...)* Paris : Seuil.

pour eux de se rendre invisible de façon à ne pas heurter les Français meurtris, humiliés par leur défaite. Pour leurs descendants, l'échec social, le racisme, la déception consécutifs à l'effondrement du mythe mensonger du respect de la différence, incitent à la remémoration. Le recouvrement mémoriel est essentiel à la conservation de leur identité. C'est ce que s'efforce de démontrer Sebbar.

Chapitre V

Une écriture de l'entre-deux

5.1. Introduction

L'étude de la réception critique de Sebbar est une source d'enseignement fort pratique en ce qui concerne la question du classement en littérature. C'est, en effet, l'attitude des critiques qui nous éclaire sur la difficulté à classer l'œuvre de Sebbar dans un champ littéraire déterminé : français, maghrébin ou beur? Il semble que ce soit l'appartenance à une double culture qui embarrasse la critique. Les histoires littéraires françaises ignorent purement et simplement Sebbar, tandis que les critiques de littérature maghrébine marquent généralement une forte réticence face à la production antérieure à 1981 dans la mesure où celle-ci, s'inscrivant essentiellement dans la mouvance féministe française, se distingue totalement d'un modèle maghrébin. Le plus grand tort de Sebbar est, en fait, de ne correspondre ni au modèle de l'écrivain français, ni à celui de l'écrivain maghrébin de langue française. Cette marginalisation de l'écrivaine m'a conduite à analyser le phénomène de la réception critique de l'œuvre et à essayer ainsi de retracer les causes de l'ambivalence qui a toujours caractérisé les relations entre l'auteure et la critique.

5.2. L'ambiguïté identitaire

L'analyse biographique ainsi que l'étude des différents engagements de l'auteure sur les plans politique et littéraire menées dans les chapitres précédents prouvent que l'on ne saurait nier ou passer sous silence dans l'examen situationnel de Sebbar l'ébranlement identitaire résultant du

métissage et de la déculturation dans la mesure où ce phénomène a généré une aliénation qui a profondément marqué l'auteure tout en se révélant porteuse d'une dynamique fondamentale puisqu'à l'origine de l'entreprise créatrice. Les écrits de Sebbar reflètent une quête identitaire étroitement liée à l'exil – un exil à la fois géographique, culturel et linguistique –, à une symbolique de l'absence – absence de l'unité de l'être déchiré entre deux cultures, absence d'un enracinement dans la terre paternelle – qui secrète un sentiment ambivalent quant à l'identité revendiquée. Ainsi, du fait de son ambiguïté identitaire, Sebbar échappe à tout étiquetage définitionnel.

Nous avons pu constater, dans le chapitre I, qu'en francophonie, selon Beniamino, Grassin, Jouany et Halen, entres autres, trois critères sont mis en avant pour l'inscription de l'écrivain dans un champ donné : l'origine, la langue et la thématique. Or Sebbar est un être hybride, au carrefour de deux identités. Son parcours biographique et littéraire prend sa source dans deux cultures différentes. Ceci soulève la question de la position de l'écrivaine dans le champ littéraire qui, à son tour, suscite une double interrogation. La première est liée à la légitimité nationale de l'écrivaine : celle-ci doit-elle être considérée comme française ou algérienne? La seconde se rapporte à l'inscription de l'écrivaine dans un espace littéraire précis : français, maghrébin ou beur?

La position de Sebbar est tout à fait particulière. Par ses origines, son lieu de naissance, la qualité particulière de sa relation à l'Algérie – marquée simultanément par la distanciation géographique, linguistique et culturelle et la proximité affective et émotionnelle –, par une production littéraire protéiforme (génériquement et thématiquement), l'auteure échappe aux catégorisations

simples, selon la théorie du champ littéraire. Dans les *Lettres parisiennes*, Sebbar évoque l'embarras et le malaise que suscite en elle le fait d'être en permanence contrainte à se situer par rapport à une nation et à un espace culturel précis :

Chaque fois que j'ai à parler de moi écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes mais d'un pays qui est le pays de mon père et dont j'ai gardé la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, de mon travail, de mes enfants mais où je ne trouve pas vraiment ma terre.... (125)

Cette indétermination empêche, comme on peut le voir, toute définition autrement que dans la négation et l'incertitude. Elle oblige également l'auteure à tenter de fournir quantités d'explications et de justifications – «comment expliquer vite ce que j'ai déjà du mal à éclaircir moi-même ?» (*Lettres parisiennes*, 126), demande-t-elle –, qui débouchent inmanquablement sur des mises au point souvent laborieuses et embrouillées :

Chaque fois que je me trouve face à un public inconnu, hétéroclite, contrainte de donner mon identité, je patauge. Je me surprends à dire: c'est compliqué... C'est toute une histoire... Je ne peux pas répondre si vite... (*Lettres parisiennes*, 125)

L'ambiguïté est entretenue par l'auteure qui, elle-même, peine à définir de façon simple et concise une identité précise. Si, parfois, elle affirme être «un écrivain français, de mère française et de père algérien» (*Lettres parisiennes*, 126), à d'autres moments, nous relevons, au cœur de l'affirmation, la présence d'un doute, d'un désarroi, d'une confusion qui rendent l'affirmation équivoque :

Je ne suis pas auteur maghrébin d'expression française. Je ne suis pas une Algérienne qui écrit en français comme Assia Djebar qui elle se définit facilement de cette manière.

En même temps, je ne me sens pas appartenir à la communauté des écrivains français, c'est-à-dire que je ne suis pas non plus un écrivain français dans la tradition de la littérature française telle qu'elle s'écrit aujourd'hui [...]. Est-ce que je suis un écrivain français? Est-ce que je suis un écrivain maghrébin d'expression française? Est-ce que je suis écrivain algérien exilé en France ? Je ne suis rien de tout cela. (Smati, 46)

Préférant finalement se situer dans sa différence, elle se qualifie de "croisée", de "métisse" et de "bâtarde " pour en rappeler le caractère pénible, mais également libérateur car à la source de la création. Évoquant, du fait de son impuissance à abolir la césure originelle, une singularité intrinsèque, «une singularité qui m'a été donnée à moi, dès la naissance» (*Lettres parisiennes*, 50), elle affirme que celle-ci lui a permis, en lui ouvrant des perspectives enrichissantes, de fonder un nouvel espace, celui de l'écriture, situé au croisement des cultures, où s'exprime une identité pluriculturelle, une identité de traverse. Salman Rushdie, autre exilé, confirme dans *Patries imaginaires* que la tension et l'angoisse, nées de l'arrachement, de la perte et de l'impossible enracinement, sont propices à la création :

Notre identité est à la fois plurielle et partielle. Parfois nous avons l'impression d'être à cheval sur deux cultures; et parfois d'être assis entre deux chaises. Mais même si ce terrain est ambigu et mouvant, ce n'est pas un territoire inculte pour un écrivain. Si la littérature consiste en partie à trouver de nouveaux angles pour pénétrer la réalité, alors une nouvelle fois, notre éloignement, notre grande perspective géographique peut nous fournir de tels angles.¹

¹ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgeois, 1991, p. 26.

5.3. Réception critique de l'œuvre

Le discours critique joue un rôle capital en matière de légitimation et de valorisation du fait littéraire. Comme l'explique Christiane Ndiaye :

La fonction de la critique est d'analyser et d'évaluer ce qui s'écrit. Pour y parvenir, il faut des critères d'évaluation et de classement car, qu'on le veuille ou non, le travail de la critique implique toujours aussi des classements.²

L'œuvre de Sebbar exclut toute classification immédiate du fait, d'une part, de l'auteure qui, en dépit de la filiation paternelle, et à cause d'un métissage difficile à endurer, a toujours récusé toute tentative visant à la situer dans les limites d'un espace littéraire national algérien ou même maghrébin; et du fait, d'autre part, de l'originalité et de la diversité de ses sujets. Sebbar vit, écrit et publie en France, mais demeure peu connue et reconnue dans ses deux pays d'origine, contrairement aux États-Unis où elle a fait, comme Assia Djebar, l'objet de nombreuses études. Les œuvres des deux écrivaines ont d'ailleurs donné lieu à de multiples analyses comparatistes. Le succès de ces deux auteures aux États-Unis peut s'expliquer par leur statut d'écrivaines marginalisées à la fois par leur condition de femme et par leur appartenance à un champ littéraire minorisé.

Je me suis basée sur le plus grand nombre possible d'articles critiques, de textes informatifs ou analytiques, d'études, de comptes rendus, d'entrevues, qui vont pour la plupart au-delà du simple jugement de valeur, pour tenter de reconstituer l'horizon d'attente du public ainsi que les critères auxquels se réfère la critique pour décider de la conformité de l'œuvre aux canons établis ou, au contraire, de sa distanciation par rapport à une tradition littéraire.

² Christiane Ndiaye. (2003). «Simone Schwarz-Bart : quel intérêt? Classer l'inclassable». *Présence francophone* 61. 112.

L'œuvre littéraire étant déterminée essentiellement par la critique qui lui est réservée, je me suis intéressée plus particulièrement à la critique journalistique et à la critique universitaire car, comme le soulignent Gérard Delfau et Anne Roche dans *Histoire, Littérature*:

Le rapport à la littérature est-il le même, suivant qu'il s'agit du professeur de lycée, de l'universitaire, du critique dramatique, de la presse écrite ou parlée, de l'essayiste amateur ou de J-P. Sartre ?³

Pour être consacrée, l'œuvre littéraire passe par différents stades de légitimation. Comme tout texte, les écrits de Sebbar sont tributaires de l'intérêt des maisons d'éditions, du public et des critiques institutionnels. Le rôle de l'éditeur est primordial dans le processus de légitimation d'un auteur. Selon Pierre Bourdieu,

Un texte littéraire est d'abord le produit d'une maison d'édition qui possède une valeur plus ou moins grande dans le champ de production. L'éditeur transmet au texte une valeur proportionnelle à celle qu'il est parvenu à accumuler pour lui-même.⁴

Les textes de Sebbar ont tous été édités en France, choix que l'on peut relier aux stratégies d'émergence mises en place par l'écrivaine, mais également au fait qu'il n'existe pas en Algérie, et au Maghreb en général, de champ de légitimation indépendant ou suffisamment organisé, fonctionnant hors toute compromission avec les tenants du pouvoir et les valeurs dominantes. Par conséquent, l'écrivain quel qu'il soit n'a guère les moyens de se réaliser indépendamment de l'aire culturelle parisienne où se concentrent les instances de consécration et de légitimation. Par ailleurs, les circuits éditoriaux locaux s'avèrent souvent insuffisants sur le plan matériel comme le

³ Gérard Delfau et Anne Roche. (1977). *Histoire, Littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*. Paris : Seuil. 19.

⁴ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 238.

souligne Hadj Miliani, dans son ouvrage sur le champ littéraire de langue française en Algérie :

Matériellement l'édition est considérée comme pauvre (quantitativement), de mauvaise qualité technique et peu promotionnée (diffusion et publicité). Comme il lui est fait reproche par ailleurs de ne publier que des ouvrages sans qualités esthétiques reconnues.⁵

L'édition au Maghreb est aussi handicapée par la lourdeur de l'appareil administratif et par le contrôle que lui imposent les instances étatiques qui s'arrogent le droit de censurer et d'interdire. Ce qui la rend inefficace. L'écrivain maghrébin est particulièrement isolé dans son contexte originel dans la mesure où son discours, quand il est reçu, ne saurait échapper aux idéologies, spécialement dans des pays où, comme le souligne Bonn, «l'écriture fait partie des préoccupations du pouvoir»⁶. Elle est donc étroitement dépendante du champ politique. Se faire éditer au Maghreb est loin d'être tâche aisée même pour les écrivains demeurés sur place de par la tendance de l'État à s'approprier les appareils de légitimation et à promouvoir des artistes et des écrivains moyens sinon médiocres, mais ardents défenseurs de l'ordre établi. Albert Memmi a fort bien résumé la situation :

Ainsi, sur la quinzaine de livres de quelque qualité écrits chaque année par des Maghrébins, pratiquement tous sont publiés à Paris. Et paradoxe désastreux : bien peu arrivent jusque dans les vitrines des librairies d'Alger, de Rabat ou de Tunis, car peu arrivent à vaincre la lenteur de l'administration, les méfiances des censeurs et la pauvreté des lecteurs.⁷

⁵ Hadj Miliani. (2002). *Une littérature en sursis? Le champ littéraire de langue française en Algérie*. Paris : L'Harmattan. 34.

⁶ Charles Bonn. (1974). *La littérature algérienne et ses lectures : imaginaire et discours d'idées*. Sherbrooke : Naaman. 14.

⁷ Albert Memmi. (1996). «Dans quelle langue écrire ? La patrie littéraire du colonisé». *Le Monde diplomatique*. Septembre. 12.

Rappelons que les premiers essais de Sebbar ont été publiés dans *Les Temps modernes*. De renommée internationale, la revue couvre le champ de la culture et de la politique de gauche et a fait de l'engagement et de la résistance ses mots d'ordre. Ses écrits suivants ont été édités par de grandes maisons d'édition à vocation cosmopolite comme Stock, Syros-Alternatives, Gallimard et Le Seuil. Par ailleurs, dans les dix dernières années, les textes de Sebbar, fictionnels et autobiographiques, ont été publiés par d'autres maisons d'édition. La raison de cet "éparpillement" est que, comme me l'a expliqué l'auteure lors d'un entretien, la plupart de ses dernières productions ont été écrites sur demande de ces éditeurs. L'attitude de ces derniers peut être imputée d'une part (en ce qui concerne l'aspect fictionnel) au fort intérêt du public pour tout ce qui a trait à l'Algérie, et l'on a vu que Sebbar, à partir des années quatre-vingt-dix, situait dans le pays natal une grande partie de ses nouvelles, intégrant ainsi à sa thématique habituelle, des allusions à la guerre civile et ses répercussions sur le peuple algérien. Elle peut être reliée d'autre part (en ce qui concerne l'aspect autobiographique) à l'environnement socioculturel et à l'attrait qu'exerce de nos jours sur le public le témoignage autobiographique. L'influence des médias joue un grand rôle dans cette propension, ouvertement professée de nos jours, à l'expression intimiste et dans la prolifération d'un genre de discours devenu un produit de consommation fort prisé dans la société contemporaine.

La reconnaissance de la valeur de Sebbar par les tenants du champ de production tient, indépendamment du talent créateur de l'écrivaine, à ce que celle-ci a su adapter son inspiration à la conjoncture sociopolitique du moment et mettre à profit sa parfaite connaissance de sujets qui passionnent l'opinion

française comme les questions de l'identité, de l'immigration, la guerre d'Algérie, la guerre civile algérienne. En publiant son premier récit de fiction alors que la polémique suscitée par la question de l'immigration n'en était qu'à ses débuts, elle a marqué son «aptitude à devancer l'avenir par une sorte d'induction pratique.»⁸

La reconnaissance des éditeurs ne suffit toutefois pas à imposer un auteur. L'accueil du public est également un facteur primordial. Escarpit affirme que l'œuvre, loin d'être une entité autonome et détachée de toute contingence, est un produit de consommation subordonné à la loi de l'offre et de la demande, qu'«un livre n'existe qu'en tant que lu et que la littérature doit être perçue comme un processus de communication.»⁹ Il soutient également qu'«on n'est écrivain que par rapport à quelqu'un, aux yeux de quelqu'un.»¹⁰. Par ailleurs, remarque Escarpit, si l'éditeur joue un rôle important en tant que spécialiste de la diffusion, dans la mesure où son rôle consiste à «choisir, fabriquer, distribuer»¹¹ et ainsi à faire en sorte que l'œuvre passe du stade individuel au stade collectif, il est aussi le médiateur entre l'écrivain et le public. Choisir suppose de l'éditeur une connaissance des goûts et exigences du public et il oriente la production en ce sens, de la même façon qu'il influe sur le public en suscitant des habitudes, en créant une mode, en encourageant un enthousiasme, un emballement pour un type de production donnée :

On retiendra de ceci que toute sélection suppose un public théorique au nom duquel et au bénéfice duquel le choix est fait, et un échantillonnage d'écrivains qui est censé refléter les besoins de ce public. Tout le jeu littéraire que mène

⁸ Pierre Bourdieu. *Le sens pratique*. Op. cit. 107.

⁹ Robert Escarpit. (1958). *Sociologie de la littérature*. Paris : P.U.F. 10.

¹⁰ Idem. 28.

¹¹ Idem. 61.

l'éditeur se déroule en cycle fermé entre ces deux groupes définis d'avance.¹²

La question est de savoir à quel public s'adresse l'œuvre de Sebbar. Jauss, dans sa théorie de la réception, note que l'œuvre, loin d'être un objet figé, est en constante transformation car en constant dialogue avec un lecteur qui l'actualise, lui donne sens. Toute œuvre, avance Jauss, présuppose un certain mode de réception, suscite une certaine expectative chez un lecteur préparé psychiquement à l'accueillir par des lectures antérieures qui le guident et l'influencent, instaurant ainsi un horizon d'attente qui peut, par après, en cours de lecture, être rectifié, transformé ou carrément reproduit. Jauss définit l'horizon d'attente comme :

[] le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.¹³

Tout texte est ainsi supposé renvoyer à un fonds commun – lectures antécédentes, références culturelles, normes esthétiques – qui aide le lecteur à élaborer sa lecture. La réception de l'œuvre par le lecteur est donc indissociable d'un conditionnement opéré «par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières» qui font que le «public est prédisposé à un certain mode de réception.»¹⁴ Jauss affirme également qu'il y a deux sortes d'œuvres : certaines, conformes à un archétype, dénuées d'originalité, répondent sans

¹² Robert Escarpit. *Sociologie de la littérature*. Op. cit. 64.

¹³ Hans Robert Jauss. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard. 49.

¹⁴ Idem. 50.

surprise à l'attente du public; d'autres, contrevenant aux codes, consacrent un «écart esthétique»¹⁵, en allant à l'encontre de l'horizon d'attente préexistant. Ce bouleversement des canons esthétiques, et, par conséquent, des habitudes du public, constitue un élément déterminant pour l'évaluation de la valeur esthétique de l'œuvre. L'écart esthétique est ainsi estimé en tenant compte des « réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée.»¹⁶ On peut se demander si l'existence et le succès d'une œuvre exigent qu'il y ait des affinités, une collusion entre l'œuvre et le public. Pour Jauss, «le déterminisme est à double sens»¹⁷, c'est-à-dire qu'il y a des œuvres qui ne s'imposent véritablement que lorsque l'écart esthétique s'estompe graduellement de sorte qu'elles peuvent se transformer en chefs d'œuvre, légitimant ainsi des normes esthétiques inédites.

Lorsque l'on s'interroge sur la nature du lectorat visé par l'œuvre de Sebbar, l'on s'aperçoit que celle-ci est, en fait, méconnue du grand public, en France comme au Maghreb. Si l'on envisage que sa production s'adresse au lecteur qui demeure au Maghreb, et en Algérie plus précisément, l'interrogation soulève plusieurs problèmes, celui de l'édition d'abord que j'ai évoqué plus haut, celui de la langue ensuite. L'écrivaine s'exprime dans une langue autre que la langue arabe, ce qui suppose le risque de n'être pas reçue, lue par le public autochtone à cause de la politique d'arabisation entreprise après l'indépendance, politique qui a conduit au déclin du français. Par ailleurs, le public, même lorsqu'il se dit francophone, est fort réduit, soit parce

¹⁵ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Op. cit. 53.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem. 55.

qu'il s'agit de textes où il ne se retrouve pas, soit à cause d'une culture littéraire limitée (la lecture est un phénomène marginal au Maghreb), ou encore du fait de la difficulté à se procurer les textes pour des raisons essentiellement matérielles (coût des livres, nombre limité de bibliothèques, faible revenu d'une majeure partie de la population), mais également politiques (censure).

Hadj Miliani, recensant les obstacles que rencontre la lecture en Algérie, note :

Malgré une politique volontariste au début des années soixante-dix (projet des mille bibliothèques, développement de bibliothèques d'entreprises), et des actions ponctuelles en direction de la lecture publique, le réseau des bibliothèques et l'animation en matière de promotion de la lecture générale souffrent de réelles carences. [...]. Cette situation pénalise un lectorat potentiel, en particulier les lecteurs dont les revenus ne permettent pas l'achat de livres.¹⁸

Hadj Miliani observe également qu'en ce qui concerne la situation actuelle du lectorat algérien, l'absence de statistiques et d'études spécialisées et fiables ne permet pas autre chose que des spéculations :

Il y aurait beaucoup à épiloguer sur la pauvreté statistique, et même au titre de la simple curiosité intellectuelle, de tout ce qui touche à la lecture et au lectorat en particulier en Algérie.¹⁹

De son côté, Nacer Ouramdane, effectuant le compte-rendu de *Jeune Homme cherche âme sœur*, signale que les romans de Sebbar ne sont pas importés en Algérie²⁰. Il en est également de même dans les librairies marocaines. En France même, les premiers textes de Sebbar édités chez Stock, comme *On tue les petites filles*, *Le pédophile et la maman*, *Fatima ou les Algériennes au square* et les deux premiers *Shérazade*, demeurent

¹⁸ Hadj Miliani. *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*. Op. cit. 46-47.

¹⁹ Idem. 57.

²⁰ Nacer Ouramdane. (1987). *Jeune Homme cherche âme sœur*: compte-rendu. *Algérie-Actualité*. Du 8 au 14 octobre. 31.

introuvables dans les librairies et n'ont pas été réédités. Ces faits semblent ainsi démontrer qu'au Maghreb, comme en France, mais pour des raisons différentes comme nous le verrons plus loin, le lectorat de Sebbar est assez restreint et se compose principalement de personnes qui s'intéressent de près aux littératures issues du Maghreb. Il s'agit des critiques universitaires et journalistiques, c'est-à-dire de lecteurs disposant d'«une formation intellectuelle et d'une éducation esthétique assez poussée pour avoir la possibilité d'exercer un jugement littéraire personnel...»²¹ et donc capables d'entreprendre un déchiffrement et une interprétation constructifs du texte littéraire. Par ailleurs, l'examen de la réception critique, en France comme au Maghreb, indique que les textes de Sebbar, indépendamment des facteurs matériels cités plus haut, semblent se heurter à des obstacles qui limitent la percée de l'écrivaine. Le fait qu'elle n'ait suscité aucune réaction chez ses pairs (écrivains français ou maghrébins), que seulement une thèse lui ait été jusque-là consacrée en France, prête à réflexion. Cela signifie que l'œuvre de Sebbar est marginalisée, pour ne pas dire niée, occultée par le lectorat français et maghrébin.

Car que demande un lecteur à une œuvre ? De présenter une image qui ne lui soit pas étrangère, de façon à permettre une série d'identifications possibles. Jauss affirme que «tout écrivain dépend du milieu, des conceptions et de l'idéologie de son public.»²² De son côté, Escarpit déclare que l'œuvre étant écrite en fonction d'un public spécifique, ce dernier impose à l'auteure «un certain nombre de déterminations». Escarpit assure ainsi que: «Les liens les plus étroits qui enchaînent l'écrivain à son public possible sont la

²¹ Robert Escarpit. *Sociologie de la littérature*. Op. cit. 73.

²² Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Op. cit. 54.

communauté de culture, la communauté des évidences et la communauté de langage.»²³ "Communauté de culture" signifie l'appartenance à un groupe culturel tandis que "communauté des évidences" réfère à des individus liés par des idées, des croyances, des jugements de valeur, des concepts identiques qui font l'identité du groupe : «Tout écrivain est donc prisonnier de l'idéologie [...] de son public milieu : il peut l'accepter, la modifier, la refuser totalement ou partiellement, mais il ne peut y échapper.»²⁴

Ces évidences sont exprimées au moyen d'un langage, de thèmes, d'images, de genres et formes littéraires «imposés» à l'écrivain par le groupe, accordés aux exigences du groupe : «Quel que soit le génie créateur d'un écrivain, il peut enfreindre mais non ignorer les exigences du goût ambiant.»²⁵

Les exigences du lecteur maghrébin sont encore plus strictes dans la mesure où l'écrivain est chargé d'une mission, celle de le représenter, de lui permettre de se retrouver en lui. Le contexte historique de la colonisation fait que l'écrivain est nanti par le groupe d'une grande responsabilité : celle de le valoriser. Or Sebbar, de ce point de vue, est loin de se prêter à une telle image et une telle fonction : «Moi, [dit-elle], j'ai toujours refusé d'être le porte-parole de qui que ce soit. Je ne représente que moi-même.» (Smati, 46)

Ajoutons à cela le fait que, de par ses origines et le sujet de ses romans, Sebbar empêche toute identification à la fois du lecteur français et du lecteur maghrébin. Si le premier ne se reconnaît ni dans l'auteure, ni dans les personnages de l'œuvre, le malaise, pour ne pas dire le blocage du second, tient plus à l'identité de l'auteure qu'à la thématique même de l'œuvre. Mais

²³ Robert Escarpit. *Sociologie de la littérature*. Op. cit. 100.

²⁴ Idem. 101.

²⁵ Idem. 104.

tous deux sont déconcertés par une auteure qui ne peut affirmer son identité et sa position dans le champ que dans le doute et la contradiction. Ce problème d'identification et de classification est mis en évidence dans les *Lettres parisiennes* :

Souvent m'est renvoyée au visage mon identité floue, pas claire, pas nette. C'est l'attitude des journalistes à l'égard de mes livres qui m'a révélé cette instabilité identitaire. Pour moi, je sais qui je suis, ce que je suis. Eux, n'en sachant rien et ne s'informant pas non plus, suivant l'humeur ou l'impératif professionnel m'ont prise comme maghrébine, tantôt comme algérienne nationale ou comme immigrée ou fille d'immigrés. L'exil, c'est le malentendu... (124-125).

Sebbar reconnaît aussi que la controverse est alimentée par le choix qu'elle a effectué de la nationalité civique et littéraire : «Pour satisfaire les uns et les autres, il faudrait que j'ai un nom de plume anonyme, neutre, universalisant.» (*Lettres parisiennes*, 126) Elle explique que, pour le lecteur français, qu'elle se dise écrivaine française tout en portant un nom arabe et en mettant en scène des Arabes est ressenti comme une aberration. Le fait que son inspiration se nourrisse de l'ombre d'un père algérien et du poids du déchirement né de l'antinomie entre ce qu'elle nomme sa "part" algérienne et sa "part" française pourrait également expliquer la marginalisation de l'écrivaine qui se voit ainsi privée d'une véritable légitimité. L'attitude de défi adoptée par l'auteure et clairement exprimée n'est pas faite pour arranger les choses :

Je dirais aussi que ce qui me fait plaisir dans ce que je fais, ce que j'écris, c'est d'écrire dans la langue française, qui est ma langue maternelle et d'écrire sur une réalité, qui n'est pas une réalité absolument française, et donner un droit de cité littéraire française, à des métèques, à des riens, à des arabes. Cela me plait beaucoup, chaque fois que j'ai un roman à écrire, que d'emblée dès le titre, cela

apparaisse : écrire «Fatima» comme titre, dans la littérature française me fait infiniment plaisir. (Hugon, 37)

Pour le lecteur maghrébin, que Sebbar ait choisi de se dire française malgré un nom qui l'ancre dans une aire culturelle précise, est perçu comme une négation de son identité arabo-musulmane. Ce qui peut expliquer son rejet. L'anecdote rapportée par une Américaine, Mary Elisabeth Mc Cullough, qui a rédigé une thèse sur Sebbar, où elle relate brièvement l'attitude d'une jeune Algérienne interrogée à propos de l'écrivaine, est fort révélatrice de l'état d'esprit du lecteur algérien :

Ah ouais, Sebbar, je sais pas ce qu'elle a. Elle dit qu'elle est française et tout, et pourtant son père était Algérien. C'est la nationalité du père qui nous fait ce qu'on est, pas celle de la mère. Nous les Algériens, on aime pas Sebbar parce qu'elle dit qu'elle est Française. Elle veut se faire accepter ici, c'est tout. Elle nie tout son côté algérien et pourtant elle a un nom arabe.²⁶

L'imposition, par Sebbar, de sa francité comme différence irréductible, est, par conséquent, vue comme une trahison. Car le sentiment national est très fort chez le public maghrébin. Ce qu'il cherche dans une œuvre et à travers un auteur, c'est un autre «soi», une image qui le poserait comme un être culturel et historique et lui permettrait d'effacer, ne serait-ce que provisoirement, les séquelles socioculturelles de la colonisation. François Paré affirme que «l'œuvre est tout d'abord ce noyau d'identification collective autour duquel tournoient les fidélités et les appartenances individuelles.»²⁷ Or Sebbar, en mettant l'accent sur son appartenance à la France, ravive les souvenirs douloureux d'une période historique haïe que le lecteur maghrébin

²⁶ Mary Elisabeth Mc Cullough. (2001). "Beur" culture as "metissage" in the works of Leila Sebbar. Michigan State University. 9.

²⁷ François Paré. *Les littératures de l'exigüité*. Op. cit. 123.

préférait oublier, confirmant une rupture qu'Escarpit explique comme suit :

Il ne peut y avoir de littérature sans une convergence d'intentions entre l'auteur et le lecteur ou tout au moins une compatibilité d'intention. [...]. Entre ce que l'auteur veut exprimer dans son œuvre et ce que le lecteur y cherche, il peut exister des distances telles qu'aucun contact n'est possible. [...]. Au contraire, quand l'écrivain et le lecteur appartiennent au même groupe social, les intentions de l'un et de l'autre peuvent coïncider. C'est en cette coïncidence que réside le succès littéraire. Autrement dit le livre à succès est le livre qui exprime ce que le groupe attendait, qui révèle le groupe à lui-même.²⁸

Le statut littéraire fragile de Sebbar peut également s'expliquer par sa condition de femme. L'on sait que l'écriture féminine a de tout temps été contestée, dans la mesure où, pour beaucoup, elle est une remise en cause des normes établies. La condamnation est d'autant plus forte dans les pays du Maghreb qui perçoivent l'acte littéraire comme l'exhibition d'une subjectivité féminine au sein d'un espace public considéré comme étant un espace exclusivement masculin et, par conséquent, comme un acte subversif inacceptable. Christiane Achour dans *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, rapporte à ce propos :

On commence à percevoir toute la complexité de la réception de l'écriture féminine. La question relève plus du social que du littéraire au sens strict du terme car une œuvre féminine déclenche, dans le champ social plus que dans le champ littéraire, une vibration, un déplacement, un trouble.²⁹

La difficulté à situer Sebbar selon des critères précis d'appartenance et de légitimité a également eu un impact négatif sur la réception critique institutionnelle. L'institution littéraire joue un rôle considérable dans l'évolution de l'horizon d'attente et l'imposition de nouvelles formes

²⁸ Robert Escarpit. *Sociologie de la littérature*. Op. cit. 109.

²⁹ Christiane Achour. (1999). *Noûn. Algériennes dans l'écriture*. Paris : Séguier. 33.

esthétiques dans la mesure où c'est l'appareil institutionnel qui confère valeur et légitimité à l'œuvre. À cet effet Pierre Bourdieu déclare :

Il suffit de poser la question interdite pour apercevoir que l'artiste qui fait l'œuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le découvrir et à le consacrer en tant qu'artiste "connu" et reconnu.³⁰

Or, les premiers essais de Sebbar n'ont suscité aucune réaction du champ institutionnel français et ce, en dépit de leur inscription dans le courant féministe qui, lors de leur parution, bénéficiait d'une audience importante. C'est, cependant, en fonction de sa réception par ses homologues du champ et du discours critique qu'un agent acquiert sa légitimité d'écrivain. A la parution de *Fatima ou les Algériennes au square*, en 1981, Sebbar est pour ainsi dire une inconnue. Bien qu'elle soit française et en dépit de ses ouvrages féministes et de ses essais qui s'inscrivent dans une réalité absolument française, elle n'est jamais mentionnée dans les anthologies et bibliographies d'auteurs français.

Quant aux critiques spécialistes du Maghreb et des littératures maghrébines, ils oscillent entre l'occultation et les amalgames hâtifs, c'est-à-dire que lorsqu'ils n'ignorent pas purement et simplement l'auteure, ils l'assimilent aux écrivains algériens ou beurs, tout en laissant dans l'ombre les écrits antérieurs à l'œuvre romanesque parce qu'ils ne font guère référence au Maghreb et qu'ils sont probablement perçus comme trop éloignés des racines algériennes de l'auteure. Dans les notices biographiques et bibliographiques consacrées aux littératures du Maghreb, il est donc très rarement question de la production essayiste de Sebbar et encore moins de son engagement féministe.

³⁰ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 238.

Jauss affirme que :

L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne.³¹

Il faut souligner qu'en ce qui concerne la littérature maghrébine de langue française, l'horizon d'attente est déterminé selon les critères suivants qui sont la référence à des modèles maghrébins et les qualités esthétiques. La production essayiste mais surtout féministe de Sebbar constitue, en ce sens, un écart par rapport à la littérature maghrébine sur les plans du contenu et de la forme. Ajoutons à ceci le fait que, dans ses écrits féministes, Sebbar a abordé des sujets (viol, inceste, pédophilie,...) qui contreviennent à l'attitude que le public ou le critique maghrébin attend d'une Algérienne et qui font «qu'un long processus de réception sera nécessaire avant que soit assimilé ce qui était à l'origine inattendu, inadmissible.»³²

Ainsi, ne correspondant pas à l'horizon d'attente du lecteur critique, l'écrivaine est, dans un premier temps, ignorée, puis récupérée lorsque la suite de son œuvre se met à satisfaire au mode de lecture de l'institution. Il y a donc rejet, puis récupération suite à une sélection. Ce n'est, en effet, qu'à partir de 1985, c'est-à-dire après la publication de ses premières fictions et surtout des deux premiers *Shérazade*, que l'écrivaine commence à susciter l'intérêt des critiques littéraires et universitaires spécialistes de la littérature maghrébine et à faire l'objet d'études, de comptes rendus, d'interviews, de commentaires passant ainsi de l'occultation à une certaine reconnaissance.

³¹ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Op. cit. 76.

³² Idem. 67.

Il convient d'ajouter également que le présupposé des origines métisses de Sebbar a d'emblée été mis en relief par l'ensemble du discours critique avec ce que cela sous-entend comme implications : dualisme, antagonisme culturel, quête identitaire, ce qui a conduit à l' "ethnification" et à la catégorisation de Sebbar dont l'œuvre ne serait, par conséquent, que l'expression d'une histoire particulière et d'une identité spécifique. Par ailleurs, dans les librairies françaises, l'auteure est classée dans le rayon "Littératures du Maghreb et du Moyen-Orient" à cause de son nom, mais également de la thématique de ses romans. À ce sujet, Pierre Halen, parlant de "manipulation", signale :

À la base du travail critique, la qualification identitaire (littérature allemande, maghrébine, coloniale, féminine...) classe l'objet dans un ensemble, ce qui entraîne que telle ou telle catégorie de critiques s'y intéresse. Il s'agit là, bien entendu, d'une opération fondamentale, puisqu'elle détermine la première orientation de la lecture et, souvent même, des méthodologies ainsi que des systèmes de valorisation spécifique.³³

5.3.1 La réception universitaire

Depuis plusieurs années, nous assistons, au sein de l'institution universitaire, à une multiplication des discours critiques sur les littératures francophones en général, et du Maghreb en particulier : manuels, anthologies, colloques, revues, thèses, articles constituent autant d'indicateurs pertinents du dynamisme et de la productivité du fait littéraire francophone qui est examiné selon des enjeux, des modalités, des angles d'attaque reliables aux prises de position des différents chercheurs et aux stratégies déployées au sein de l'université. Ceci aboutit à une hiérarchisation des auteurs et des œuvres qui aide à comprendre les mécanismes de reconnaissance et de légitimation à

³³ Pierre Halen. «Constructions identitaires et stratégies d'émergence». *Études françaises* 37- 2. Op. cit. 14.

l'origine de l'institutionnalisation universitaire. Dans le cas de Sebbar, la réception universitaire a été précédée d'une réception journalistique, phénomène qui s'explique en partie par l'adéquation entre la thématique de ses premiers romans et le contexte sociopolitique des années 80, ainsi que par l'émergence à la même époque d'écrits produits par les enfants de l'immigration maghrébine. Cet amalgame avec une production qualifiée dès le départ de non-littéraire – «l'espace de l'immigration n'est pas encore perçu comme un espace de littérature»³⁴, remarque Charles Bonn – éclaire en partie la minorisation par le champ littéraire et l'occultation par l'institution universitaire de l'œuvre de Sebbar à ses débuts.

La réception universitaire en France peut, exception faite de quelques études, se résumer en deux mots : amalgame et réduction, du fait d'une lecture partielle et partiale de l'œuvre intégrée *de facto* à la littérature algérienne ou à la littérature beure. On peut justifier cette assimilation sommaire des critiques par leur crainte de bousculer les classements constitués. Par ailleurs, l'œuvre est interrogée sur son discours manifeste, c'est-à-dire sur son contenu thématique. Les anthologies sont, à cet égard, très significatives. Jean-Louis Joubert, dans l'anthologie réalisée sous sa direction sur les littératures francophones du monde arabe, intègre Sebbar aux écrivains listés dans son ouvrage mais gomme, sans autre forme de procès, la production antérieure à 1981. L'auteure est ainsi présentée :

Écrivain prolifique, à la fois essayiste, romancière et nouvelliste, Leïla Sebbar s'est lancée dans l'écriture dans

³⁴ Charles Bonn. «L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance». Op. cit. 222.

les années quatre-vingt, s'intéressant principalement à la condition des femmes immigrées et à l'exil en général.³⁵

Albert Memmi, quant à lui, dans son anthologie sur les écrivains francophones du Maghreb³⁶, fait purement et simplement abstraction de l'écrivaine. Il cite pourtant non seulement les écrivains maghrébins de langue française, mais aussi les écrivains français nés au Maghreb et même ceux qui, nés hors du Maghreb, ont cependant écrit sur les réalités maghrébines. Charles Bonn, spécialiste de la littérature maghrébine, n'hésite pas, pour sa part, dans un premier temps, à classer Sebbar parmi les écrivains issus de l'immigration maghrébine en France, plus communément appelés «beurs», la qualifiant «d'excellente interprète de ce que l'on pourrait appeler une nouvelle culture des jeunes de banlieues, parmi lesquels la «deuxième génération» tient une place importante.»³⁷

La rangeant aux côtés de Mehdi Charef, Azouz Begag, Nacer Kettane et Farida Belghoul, il précise toutefois que «l'œuvre de Leïla Sebbar est, depuis 1981, la plus féconde et la plus maîtrisée de cet ensemble.»³⁸ Quelques années plus tard cependant, revenant sur ses propos, il souligne la singularité de l'auteure et salue «une œuvre-catalyseur qui par sa constance et son professionnalisme a ouvert la voie à une expression littéraire des jeunes issus de l'immigration eux-mêmes», tout en s'émerveillant de ce que cette œuvre soit celle «d'une femme qui se situe elle-même à la marge de toutes les

³⁵ Jean-Louis Joubert. (1994). *Littératures francophones du monde arabe. Anthologie*. Paris : Nathan. 74.

³⁶ Albert Memmi (1985). *Écrivains francophones du Maghreb*. Paris : Seghers.

³⁷ Charles Bonn. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de 1950 à 1987*. Paris: Poche. 246.

³⁸ Idem. 228.

définitions identitaires consacrées.»³⁹ Il ajoute également que Sebbar «peut difficilement être assimilée à ce courant des écrivains issus de la "deuxième génération de l'immigration"»⁴⁰, même si elle est celle «qui a le plus écrit de romans consacrés à la "deuxième génération de l'immigration maghrébine en France".»⁴¹ Charles Bonn salue ainsi en Sebbar le porte-parole de la minorité maghrébine qui a su traduire talentueusement sur le plan de l'écriture les problèmes d'un groupe social dont elle ne ferait pas partie. Il n'en demeure pas moins qu'ici, la classification est basée plus sur la notion de génération que sur les thèmes et qualités littéraires.

Pour sa part, Marta Segarra, qui a consacré un ouvrage aux romancières francophones du Maghreb, souligne l'appartenance de Sebbar aux «dénommés "romans beurs", écrits par des auteurs nés ou éduqués en France.»⁴² Cette désignation sommaire demanderait cependant à être affinée par la prise en compte de la complexité identitaire de Sebbar ainsi que par une analyse plus pointilleuse du contexte et du travail créateur.

Jean Déjeux et Christiane Achour, universitaires et critiques renommés, évoquent, mais sans trop s'appesantir sur le sujet, la complexité identitaire de Sebbar. Toutefois, Jean Déjeux, tout en soulignant brièvement l'origine franco-algérienne de l'écrivaine et en admettant que celle-ci constitue un «cas particulier» mais sans s'étendre davantage sur cette spécificité, évite de parler de la production antérieure à 1981 et finit par classer Sebbar parmi

³⁹ Charles Bonn. (1994). «Romans féminins de l'immigration maghrébine en France». *Notre librairie* 118. Juillet-Septembre. 100.

⁴⁰ Idem. 106.

⁴¹ Idem. 99.

⁴² Marta Segarra. (1997). *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan. 66.

les auteurs algériens :

Leïla Sebbar pose un problème à certains critiques du fait de son origine franco-algérienne; mais se réclamant avec force de son métissage et pour ainsi dire de son identité doublement déracinée, nous l'avons donc maintenue dans le corpus.⁴³ (c'est-à-dire comme faisant partie des écrivains maghrébins)

Le point de vue de Christiane Achour, comme celui de Charles Bonn, semble avec les années avoir subi une certaine évolution. Christiane Achour est la première à avoir entrepris une lecture attentive des textes romanesques publiés entre 1981 et 1987. Cette étude, qui comprend une trentaine de pages et qui met en évidence les qualités littéraires et les particularités de chaque roman, est insérée dans l'ouvrage critique intitulé *Essai sur la littérature féminine algérienne de langue française : Diwan d'inquiétude et d'espoir*. Sebbar y est présentée comme «un auteur algérien (l'arabité du nom laissant supposer l'algérianité)» dont les textes procurent «le plaisir de lire, premier critère de toute littérature.»⁴⁴ L'analyse est à la fois thématique et stylistique. Achour, signalant dans l'introduction la modestie de sa contribution, invite les chercheurs à une investigation plus fouillée de l'œuvre sebbarienne.

L'étude d'Achour peut être cependant considérée comme le premier signe de reconnaissance de l'œuvre par l'institution universitaire non pas française mais algérienne puisqu'à l'époque Achour enseignait à l'Université d'Alger. Quelques années après, évoquant Sebbar dans son *Anthologie algérienne de langue française*, elle associe l'écrivaine aux romanciers

⁴³ Jean Déjeux. (1993). *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris : Arcantère. 300.

⁴⁴ Christiane Achour. (1989). *Essai sur la littérature féminine algérienne de langue française: Diwan d'inquiétude et d'espoir*. Alger : ENAG. 175.

algériens et affirme :

C'est en 1981 que commence véritablement l'itinéraire d'écriture de fiction qui fait insensiblement basculer l'essayiste qu'était jusque-là Leïla Sebbar vers la littérature et, sans doute, la littérature algérienne.⁴⁵

Il est cependant intéressant de noter qu'Achour, elle-même, dans l'étude entreprise plus tard sur les écrivaines algériennes, semble admettre son erreur et exclut du corpus proposé Sebbar, reconnaissant son extranéité par rapport au champ littéraire algérien. Citant très brièvement Sebbar, Achour note que celle-ci «est dans une position particulière entre France et Algérie»⁴⁶ et que son œuvre est une

[] œuvre qui ne se comprend pas en dehors de l'Algérie mais qui ne se laisse classer ni dans la littérature de l'émigration, ni dans la littérature algérienne. Elle ferait plutôt partie d'une littérature française témoin du métissage.⁴⁷

Par ailleurs, Christiane Achour lors d'un entretien avec Sebbar, n'a pas manqué de reprocher à celle-ci de se cantonner dans une position d'observatrice, c'est-à-dire de porter un regard distancié sur la communauté immigrée, et, ce faisant d'établir «un barrage à l'émotion trop immédiate» (Raith 15). Effectivement, Sebbar, qui ne s'identifie aucunement à la communauté représentée dans son œuvre, a toujours entretenu une certaine distance avec le sujet de ses romans. Elle explique que c'est cet éloignement qui lui permet d'écrire car, avance-t-elle, «si on fait corps, on est si près qu'on n'a plus de regard ni d'oreilles et on n'écrit pas, on n'est pas en position d'écrire.» (*Lettres parisiennes*, 21) Sebbar s'est donc constamment placée

⁴⁵ Christiane Achour. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. [Alger]; Paris : Bordas francophonie. 247.

⁴⁶ Christiane Achour. *Noûn. Algériennes dans l'écriture*. Op. cit. 57.

⁴⁷ Idem. 244.

dans la position du témoin privilégié qui regarde, examine, tout en se maintenant à distance de l'objet ou du sujet observé, ce qui ne l'a pas empêchée de percevoir et de transmettre ce qu'il y a au-delà de l'apparence et de la banalité du quotidien.

On peut relever également des avis contraires de la part des critiques concernant tel aspect ou tel personnage de l'œuvre. Ainsi, Jean Déjeux, dans un compte-rendu du *Fou de Shérazade*, use d'un ton condescendant et ironique pour parler des protagonistes qui «paraissent bien savants».⁴⁸ Déjeux fait particulièrement allusion à Shérazade dont l'image lui semble trop «surdéterminée».⁴⁹ Denise Brahimi, au contraire, note que «l'originalité de Shérazade est d'être une lectrice acharnée.»⁵⁰ Ces deux points de vue prouvent la perception très différente que les lecteurs peuvent avoir de l'héroïne vue, soit comme un personnage artificiel et sans profondeur, soit comme le symbole de la déconstruction du mythe de l'odalisque et, en tant que tel, louée pour son habileté à déjouer les pièges de pouvoirs oppressifs, celui des traditions patriarcales et celui du discours dominant.

Jean Déjeux fait par ailleurs allusion, dans la même étude, au style oral dont use Sebbar et à propos duquel il s'interroge : «Ce style est le reflet de quoi?»⁵¹ Sebbar exprime effectivement et littéralement à l'écrit ce qui est du domaine proprement oral. Ses romans révèlent une oscillation constante entre

⁴⁸ Jean Déjeux. (1991). «Leila Sebbar: *Le fou de Shérazade*». *Hommes et Migrations* 1140. Février. 60.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Denise Brahimi. (1995). *Maghrébines : portraits littéraires*. Paris-Alger : L'Harmattan-Awal. 166.

⁵¹ Jean Déjeux. «Leila Sebbar: *Le fou de Shérazade*». Op. cit. 60.

l'oral et l'écrit que Françoise Lionnet⁵² juge caractéristique de l'écriture postcoloniale, c'est-à-dire que l'auteure, par le biais de cette stratégie, permet aux minorités représentées de s'exprimer à travers leur propre langage. Nous pouvons également relier l'usage du style oral au métissage de Sebbar. Le langage exprimé dans ses textes est à son image, c'est-à-dire hybride. Par ailleurs, il est révélateur à la fois de la richesse du style sebbarien et de l'habileté de l'écrivaine à maîtriser les différents niveaux de langue, du soutenu à l'argotique.

Pour résumer notre perception des critiques universitaires français, outre le fait qu'ils semblent fort indécis et très partagés sur le classement de Sebbar dans une catégorie précise, l'impression générale qui ressort, est qu'en ce qui concerne Sebbar du moins, l'origine ethnique et la thématique constituent un critère d'évaluation important.

Ce que l'on peut également reprocher aux critiques susmentionnés est qu'ils n'ont, pour la plupart (exception faite de Christiane Achour), lu l'œuvre que de façon fort superficielle. Ils ont également tous omis de prendre en considération les écrits antérieurs à la production romanesque. Ce faisant, ils ont contribué à enfermer l'auteure dans une image restreinte, celle d'une romancière d'origine algérienne ne s'intéressant qu'à la problématique de l'immigration, c'est-à-dire qu'ils se sont braqués davantage sur la réalité sociale décrite dans l'œuvre romanesque (et donc sur la thématique de l'immigration) que sur la personnalité, la trajectoire ou le discours littéraire de l'auteure. J'ai, dans le premier chapitre, fait allusion à la marginalisation des littératures

⁵² Françoise Lionnet. (1995). «Narrative Journeys: The Reconstruction of Histories in Leila Sebbar's *Les Carnets de Shérizade*». In *Postcolonial Representations. Women. Literature. Identity*. Cornell University Press. 167-186.

francophones en France, pays dans lequel l'émergence d'écrivains dits "mineurs" continue de se réaliser dans un contexte incontestablement néo-colonial, beaucoup de Français voyant dans les littératures francophones un facteur de déstabilisation de la langue et de la culture nationales.

Si l'on considère maintenant la réception universitaire américaine, l'on s'aperçoit que les littératures francophones sont très appréciées au point de dominer dans certains départements d'études françaises. Winifred Woodhull explique l'engouement des universitaires américains pour les littératures francophones par le déclin des études littéraires purement françaises :

Aux États-Unis, la composante "francophone" des études françaises est actuellement très prisée tant dans les cours donnés que dans les recherches parce qu'elle constitue un équipement de survie pour une discipline agonisante, hexagonisante. Puisque le français est presque une langue morte aux États-Unis, et qu'en général les études littéraires occupent une place de plus en plus marginale sur la scène culturelle, les départements de français ont été obligés de se réinventer, notamment en intervenant dans les débats actuels dans le domaine des études post-coloniales, centrées sur les cultures diasporiques et les enjeux de la croisée des cultures dans les sociétés d'aujourd'hui.⁵³

L'œuvre de Sebbar a donné lieu aux États-Unis à un grand nombre d'articles, une vingtaine de thèses plus l'ouvrage de la collection «Autour des écrivains maghrébins», consacré à l'auteure et réalisé par Michel Laronde, avec la collaboration de plusieurs chercheurs⁵⁴. Les critiques, dans leur grande majorité, se sont penchés sur le contenu des textes de Sebbar pour les interpréter et les analyser à la lumière d'une réflexion académique. Ils soulignent le double héritage culturel de l'écrivaine et insistent particulièrement sur les aspects positifs d'une écriture jugée tout à fait

⁵³ Winifred Woodhull. (2001). «Écritures algériennes en Amérique du Nord». *Études littéraires maghrébines* 15. Paris : L'Harmattan. 171.

⁵⁴ Michel Laronde [dir.]. *Leïla Sebbar*. Op. cit.

remarquable et référant autant à l'immigration qu'à la problématique de la mémoire, de l'identité, du déracinement liés à l'histoire. D'aucuns ont cependant confiné Sebbar dans un rôle de porte-parole de la femme immigrée. Farida Abu-Haidar, dans son article sur la femme dans les fictions algériennes, évoque Sebbar comme une auteure qui a su dépeindre les problèmes de la femme immigrée réduite au silence :

Who is more concerned with the here and now of Algerian immigrant experience in France. in her works of fiction, *Fatima ou les Algériennes au square* (1981) and *Parle mon fils, parle à ta mere* (1984), Sebbar describes the silent world of Maghrebian immigrant woman living on the margin of society.⁵⁵

De son côté Winifred Woodhull, dans le chapitre qu'elle consacre à Sebbar, note que celle-ci a parfaitement su représenter dans ses fictions les contradictions et les ruptures qui caractérisent la trajectoire de vie des femmes immigrées mais aussi des femmes occidentales :

In her fictional mapping of the postcolonial territory, Sebbar gives full play to the contradictions, continuities, and disjunctives that mark the history of colonialism for women of the Maghreb, for Maghrebian women who are emigrated to France, and for European women as well.⁵⁶

Patrice Proulx, pour sa part, souligne que l'œuvre de Sebbar témoigne de l'attention marquée de l'écrivaine «pour la situation des femmes et les questions qui s'y rattachent.»⁵⁷ Dina Sherzer⁵⁸, quant à elle, salue en Sebbar

⁵⁵ Farida Abu-Haidar. (1996). «Unmasking Women: The Female Persona in Algerian Fiction». In Leïla Ibnlfassi and Nicki Hitchcott [ed.]. *African Francophone Writing. A Critical Introduction*. Oxford : Berg. 75.

⁵⁶ Winifred Woodhull. (1993). *Transfigurations of the Maghreb*. Minneapolis : University of Minesota Press. 111.

⁵⁷ Patrice Proulx. (2001). «Points de croisement: l'inscription du métissage dans les Lettres parisiennes: autopsie de l'exil». Dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis [dir.]. *La francophonie sans frontière*. Paris : L'Harmattan. 279.

⁵⁸ Dina Sherzer. (1994). «Effets d'intertextualité dans *Shérazade* et *Les carnets de Shérazade* de Leïla Sebbar». Dans Joseph Bami [dir.]. *Regards sur la France des années 1980: le roman*. Stanford, Anma Libri. 21-31.

une écrivaine qui a fait du brassage ethnique résultant de la colonisation, de la mise en relief des différences et des écarts identitaires et du dialogue interculturel le point nodal d'une œuvre qui s'inscrit dans le postmodernisme, le féminisme et le postcolonialisme.

Ce qui est également d'emblée mis en avant par les critiques, c'est la double appartenance de Sebbar et, en particulier, ses origines algériennes. Cependant, si celles-ci peuvent expliquer sa marginalisation par l'institution française, elles semblent, en Amérique du Nord, la raison majeure de l'intérêt des chercheurs. Sebbar, en début de tout article critique, ne manque pas d'être présentée comme auteure "post-coloniale", "franco-maghrébine", "d'origine maghrébine", "d'origine algérienne", mais occupant une position tout à fait particulière et intéressante dans la mesure où son œuvre déstabilise les modèles d'écriture conventionnels, attendus. Ainsi, pour Françoise Lionnet par exemple⁵⁹, les romans de Sebbar s'inscrivent dans une littérature maghrébine s'écrivant à partir de la France et font résonner la voix des populations immigrées dans un style oral qui reflète fidèlement leurs problèmes et leurs questionnements.

Sebbar est cependant très rarement assimilée par les critiques américains aux écrivains beurs. Toutefois, dans *Introduction aux littératures francophones*, qui est un manuel d'histoire littéraire des aires francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles, on relève le même amalgame que celui opéré par certains critiques français, dans le chapitre intitulé : La littérature de

⁵⁹ Françoise Lionnet. (1997). «Narratives Strategies and Postcolonial Identity in contemporary France: Leïla Sebbar's *Les carnets de Shérizade*». In *Writing New Identities: Gender, Nation and immigration in Contemporary Europe*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 62-77.

l'émigration ou "beur". Il y est écrit :

Parmi les premiers et les plus connus des écrivains de l'émigration, citons d'abord Leïla Sebbar (née en Algérie en 1941 d'un père algérien et d'une mère française, émigrée en France en 1958)...⁶⁰

Il me semble qu'il y a dans le mot "émigrée" une confusion entre ceux que l'on appelle en France "immigrés", c'est-à-dire principalement des gens analphabètes ou peu instruits, issus de classes sociales défavorisées, qui émigrent pour des raisons essentiellement économiques, et Sebbar qui, elle, appartient au groupe d'intellectuels qui se sont expatriés pour des motifs politiques ou culturels et que l'on peut considérer comme des exilés, sans compter que la France est aussi son pays maternel. Peut-on en outre qualifier Sebbar d'écrivaine immigrée ou beur quand beaucoup de critiques, suivant en cela l'exemple d'Alec Hargreaves, qui est le premier à s'être intéressé à la littérature beure sur laquelle d'ailleurs il a produit de nombreux articles et ouvrages, s'entendent désormais pour ne qualifier de beurs ou d'immigrés que les écrivains issus de parents arabes ou berbères musulmans immigrés et pour la grande majorité ouvriers? Ces écrivains, nés ou éduqués en France, ont grandi dans les banlieues des grandes villes françaises et leurs œuvres, dans leur grande majorité, relatent une expérience personnellement vécue⁶¹. À ce propos, Mdarghi-Alaoui, universitaire marocain, faisant le point sur la littérature beure, souligne:

À la lecture des travaux les plus importants sur la littérature dite beur, nous remarquons une tendance dominante à rattacher celle-ci à l'immigration, mais confinée à la population d'origine arabo-musulmane née ou venue très tôt en France, de famille ouvrière. [...]. De ce fait, des

⁶⁰ Christiane Ndiaye [dir.]. *Introduction aux littératures francophones*. Op. cit. 251.

⁶¹ Alec Hargreaves. (1992). *La littérature beure: un guide bio-bibliographique*. La nouvelle-Orléans : CELFAN Edition Mongographs.

romanciers comme Nina Bouraoui, Ahmed Zitouni, Leïla Sebbar ne peuvent être considérés comme écrivains beurs.⁶²

Par ailleurs, sans compter le fait que Sebbar tient absolument à se démarquer des romanciers beurs, elle s'est aussi à plusieurs reprises défendue d'écrire sur l'immigration :

J'écris sur ce qui se passe entre une minorité dans un pays étranger qui devient son propre pays. Ce que j'écris ce n'est pas sur les Beurs ni sur l'émigration mais sur ce qui se passe quand les Beurs sortent des ghettos et qu'ils rencontrent la France. Rencontres, carrefours, croisements, lisières, c'est là où se situe ma littérature. (Hammoudi, 10)

Si cette déclaration est à relativiser dans la mesure où Sebbar a été la première à donner voix aux femmes maghrébines immigrées et à la génération beure, exclus jusqu'alors de la parole, et dans la mesure également où pratiquement tous les personnages principaux de l'œuvre sont représentatifs de la génération beure, il est vrai également que les textes sebbariens mettent en relief des exclus de la société d'origines et de races diverses, qui évoluent dans les banlieues et les lieux en marge, décentrés, où la rencontre, le croisement se réalisent dans la concorde comme dans la violence. Sebbar, avec une écriture à la frontière du roman et du document, située dans un entre-deux culturel, serait par conséquent une écrivaine de la périphérie et pas seulement de l'immigration maghrébine.

Pour sa part, Michel Laronde a toujours présenté Sebbar comme «un écrivain français au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale.»⁶³ S'il l'inclut dans une étude qu'il a effectuée sur le roman beur au

⁶² Abdallah Mdaghri-Alaoui. (1995). «Place de la littérature "beure" dans la production franco-maghrébine». *Études littéraires maghrébines* 7. Paris : L'Harmattan. 41.

⁶³ Michel Laronde. (1988). «Leïla Sebbar et le roman "croisé": histoire, mémoire, identité». *Revue Celfan*. V7 (1-2). 6.

début des années quatre-vingt-dix⁶⁴, il lui réserve toutefois un traitement particulier à cause de son appartenance, par la naissance, à deux espaces culturels antagoniques, et parce que son œuvre est édifiée à partir d'un regard sur les minorités ethniques en France, ce qui l'inscrit dans un espace de référence problématique, celui des littératures dites émergentes.

Par ailleurs, dans un ouvrage récent sur Sebbar⁶⁵, constitué d'articles produits par divers chercheurs, affiliés à différentes universités, Laronde insiste sur un parcours littéraire fondé sur la valorisation de l'hétérogénéité et sur l'originalité d'une auteure qui, dans son œuvre, tente de distinguer ce qui crée à la fois l'identité et l'altérité du sujet postcolonial par le biais d'une réflexion sur l'exil, la mémoire, l'histoire, l'errance et la quête identitaire. Laronde constate que chez Sebbar «l'identité est nécessairement liée à l'Histoire et à la mémoire, une mémoire détruite/reconstruite.»⁶⁶ Les thèmes fondateurs de l'œuvre sebbarienne sont à ses yeux, outre ceux cités plus haut, l'immigration et le déracinement vus d'un point de vue essentiellement féminin puisque, dit-il : «L'originalité de Sebbar est de faire des femmes de l'immigration des sujets romanesques.»⁶⁷ Dans l'avant-propos, il justifie la décision de consacrer tout un volume à Sebbar par le désir de rendre accessible l'œuvre de l'écrivaine, contribuant ainsi à lui donner une visibilité certaine. À mon avis, cet ouvrage ne peut avoir qu'un impact majeur sur l'ensemble du processus de consécration dans la mesure où la reconnaissance du champ suppose que l'œuvre soit évaluée comme objet d'étude et de connaissance.

⁶⁴ Michel Laronde. *Autour du roman beur: Immigration et identité*. Op. cit.

⁶⁵ Michel Laronde [dir.]. *Leïla Sebbar*. Op. cit.

⁶⁶ Idem. 10.

⁶⁷ Idem. 9.

Le premier ouvrage de Michel Laronde⁶⁸ a inspiré un chercheur, François Llorens, qui a écrit une thèse sur la voix des beurs dans la littérature française des années 80⁶⁹. Llorens inclut dans sa thèse une étude sur Sebbar mais, contrairement à Laronde, il intègre de façon tout à fait cavalière l'écrivaine à ce qu'il nomme "la mouvance beure":

En effet, née trop tôt pour être de la "seconde génération", élevée en France, Leïla Sebbar n'est pas pour autant fille de colons européens en Algérie, elle n'est Algérienne que par son père et Française que par sa mère. De plus sa langue maternelle n'est pas l'arabe, et elle n'est pas non plus un écrivain maghrébin d'expression française. C'est finalement la somme de ces "non-appartenances" qui indiquent clairement l'appartenance de Sebbar à la mouvance littéraire beure...⁷⁰

Reprenant les idées de Laronde sur le métissage et le croisement, Llorens souligne également l'importance des mêmes thèmes que ceux remarqués par le critique et note que les premiers romans de Sebbar se développent essentiellement autour de deux axes fondamentaux qui sont l'errance et la quête de soi. Il relève ainsi l'importance du déplacement (fugues, voyages) lié à une quête de l'identité qui oscille entre l'assimilation et le rejet des deux groupes d'appartenance du beur et observe que les romans sebbariens sont placés sous le signe de la mobilité et de la multiplicité, c'est-à-dire de l'hétérogène et du provisoire.

Parmi les chercheurs qui se sont également intéressés aux stratégies d'écriture employées par Sebbar, nous pouvons citer Serge Ménager. Celui-ci, analysant *Le silence des rives*, s'interroge sur l'existence d'une structure

⁶⁸ Michel Laronde. *Autour du roman beur: Immigration et identité*. Op. cit.

⁶⁹ Jean-François Llorens. (1995). *The voice of the "Beurs" in the French literature of the 1980'S : A quest for a multicultural identity*. UMI Dissertation Services.

⁷⁰ Idem. 250.

féminine dans le roman :

Leïla Sebbar propose à ses lecteurs une structure qui, sans être absolument nouvelle, est utilisée par l'écrivaine dans le dessein de créer une œuvre qui peut se déchiffrer comme structurellement féminine.⁷¹

Serge Ménager relève d'abord le caractère répétitif dans le texte de certains thèmes, certaines phrases qui rythment le roman : le thème central de la femme, celui obsessionnel de la mort et celui de la mémoire qui d'ailleurs sont étroitement liés et finissent par constituer «une structure giratoire, une spirale dont la rotation va s'accroissant toujours plus.»⁷² C'est cette circularité qui le conduit à tenter de prouver le caractère féminin de l'écriture sebbarienne. La question qui se pose cependant est celle de l'existence d'une écriture exclusivement féminine. Des théoriciennes, comme Béatrice Didier⁷³, Irma Garcia⁷⁴ ou encore Odile Cazenave⁷⁵, ont souligné les limites de la critique en la matière et prévenu du risque qu'il y a à parler d'une spécificité de l'écriture féminine. Elles considèrent que c'est une attitude susceptible de conforter la femme dans sa marginalité.

En outre, existe-t-il réellement des thèmes purement féminins et d'autres masculins ? Est-il réellement possible de déceler dans l'écriture des femmes des traits spécifiques qui seraient la marque d'une différence pertinente entre littérature féminine et littérature masculine ? Didier observe qu'il n'y a pas de genre (bien que l'on relève une prédilection des écrivaines

⁷¹ Serge Ménager. (1997). «Sur la forme du roman de Leïla Sebbar». *Études francophones*. Vol 12-2. 55.

⁷² Idem. 58.

⁷³ Béatrice Didier. (1981). *L'écriture-femme*. Paris. P.U.F.

⁷⁴ Irma Garcia. (1981). *Promenades femmilières : recherches sur l'écriture féminine*. Paris : Des Femmes.

⁷⁵ Odile Cazenave (1996). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : Karthala.

pour l'autobiographie et le roman) ni de thèmes exclusivement féminins – et la spécificité est d'autant plus difficile à cerner que les textes de femmes font état de la présence de stéréotypes et de clichés transmis par toute une tradition littéraire plus masculine que féminine. Il y aurait néanmoins, affirme Didier, un style et un langage propres aux femmes, proches de l'oralité et en tant que tels marqués par la prolixité, la rupture et la discontinuité, ainsi que l'utilisation, par les écrivaines, de certains thèmes récurrents et de stratégies narratives prouvant l'évolution de l'écriture féminine.

Si nous étendons les éléments d'analyse proposés par Ménager à l'ensemble des écrits de Sebbar, nous remarquons que Sebbar utilise la répétition comme moteur de son écriture et que la structure qu'évoque Ménager n'est pas propre au *Silence des rives* puisque l'on relève ce phénomène de circularités imbriquées dans d'autres romans et récits, caractérisés par des détours/retours qui construisent progressivement un effet de sens. L'enchevêtrement entre l'histoire principale et les histoires secondaires rappelle la mise en abyme du nouveau roman. Il est un clin d'œil aux *Mille et une Nuits* et également une façon de fournir au lecteur une quantité d'informations sur la communauté immigrée, l'histoire coloniale, l'orientalisme,...

5.3.2. La réception journalistique

L'étude de la réception journalistique de l'œuvre sebbarienne démontre que celle-ci est, dans la majorité des cas, lue de façon rapide et superficielle. Les commentaires et les comptes rendus publiés dans les quotidiens et les hebdomadaires se contentent de résumer les textes tout en soulignant la récurrence des thèmes de l'exil, de la mémoire, du tiraillement entre deux

mondes des enfants d'immigrés, les croisements, l'ancrage impossible dans une terre. Hormis quelques rares exceptions, la critique journalistique se révèle de nature plus informative que réellement critique et les mêmes arguments y sont à chaque fois développés. Ainsi, beaucoup de critiques considèrent l'œuvre comme le miroir d'une réalité sociale et culturelle. Françoise Arago, dans son compte rendu du *Chinois vert d'Afrique*, déclare que Sebbar «met en scène l'errance de ceux dont l'identité ne s'enracine ni dans une terre ni dans une langue.»⁷⁶ On relève dans l'article d'Ekanga Shungu, à propos du *Chinois* également, la même idée : «Leïla Sebbar nous fait entendre la voix de tous les enfants déracinés en quête d'une identité.»⁷⁷ Halima Ben Haddou, de son côté, voit *Parle mon fils, parle à ta mère* comme particulièrement représentatif de l'univers des familles maghrébines qui vivent dans les banlieues françaises.⁷⁸ Les trois critiques insistent sur une aliénation génératrice d'instabilité pour des personnages qui, selon eux, incarnent toute une tranche de la population immigrée.

D'autres critiques, au contraire, ne distinguant pas entre fiction et réel, reprochent à l'auteure d'avoir créé des situations et des personnages irréalistes. Salim Jay, intentant un procès d'intention à l'écrivaine, déclare, au sujet de *Shérazade* :

Leïla Sebbar prétend dresser un panorama exhaustif des émergences pluriculturelles et transnationales. Elle pratique un dessin au pochoir avec des *clichés* dont l'accumulation ne lui semble nullement rédhibitoire... L'auteure réunit les

⁷⁶ Françoise Arago. (1984). «L'enfant traqué». *Jeune Afrique* 1226. 04 juillet. 68.

⁷⁷ Ekanga Shungu. (1984). «Le Chinois vert d'Afrique». *Jeune Afrique Magazine* 4. Avril. 72.

⁷⁸ Halima Ben Haddou. (1984). «S'aimer sans se comprendre». *Jeune Afrique* 1241. 17 octobre. 82.

pièces d'un puzzle qui n'a qu'un rapport superficiel avec le véritable territoire de son enquête.⁷⁹

Le mot "enquête", référant à ce qui est un roman et non un document sociologique, s'il nous fait tiquer, est révélateur de l'attente déçue de Jay qui espérait une description réaliste et objective du multiculturalisme caractérisant la génération beur. L'usage du terme "prétend" démontre également que, pour le critique, Sebbar a failli à sa tâche et que la représentation qu'elle nous offre du multiculturalisme est mensongère en plus d'être artificielle alors qu'elle se devrait d'être authentique et crédible. Jay considère Sebbar comme une auteure beur, ce qui explique son attitude. Ce qu'il attend d'elle, c'est une œuvre de témoignage et des romans qui seraient du même acabit que *Fatima* ou *les Algériennes au square*, qui est un récit s'apparentant plus au documentaire qu'à la fiction. *Fatima*, de ce fait, recueille l'approbation du critique qui le perçoit comme «un fragment d'histoire sociale»⁸⁰ convaincant.

L'œuvre de Sebbar a cependant généralement donné lieu à des critiques positives, autant dans de grands quotidiens algériens de langue française, comme *El Moudjahid*, *El Watan*, *Algérie-Actualité* ou encore *Parcours maghrébin*, que dans des revues comme *Jeune Afrique*. Les éloges se multiplient essentiellement à partir des années quatre-vingt-dix. *La négresse à l'enfant* et *Le silence des rives* en particulier ont fait l'objet de commentaires fort élogieux. Henriette Sarraseca remarque ainsi, à propos de *La négresse à l'enfant*, que «les nouvelles de Leïla Sebbar ont un intense pouvoir de suggestion» et qu'«on en achève la lecture avec un vague sentiment

⁷⁹ Salim Jay. (1983). *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*: compte-rendu. *L'Afrique littéraire* 70. 95.

⁸⁰ Salim Jay. (1983). *Fatima ou les Algériennes au square*: compte-rendu. *L'Afrique littéraire* 70. 92

d'oppression, de tristesse.»⁸¹ Effectivement, les huit nouvelles que compte le recueil sont focalisées sur des femmes immigrées de toutes origines (maghrébines, africaines, asiatiques) qui affrontent quotidiennement une réalité contraignante marquée par la solitude, la pauvreté et la marginalisation. Leur misère matérielle et morale est contée par Sebbar avec une sensibilité et une finesse remarquables qui engendrent chez le lecteur un sentiment de tristesse poignant.

Nombreux sont les critiques qui s'accordent à reconnaître que *Le silence des rives* est d'une émotion tout aussi prenante. Le roman a d'ailleurs obtenu le prix Kateb Yacine l'année de sa parution, en 1993. M'hamed Alaoui dépeint le roman comme «un chant à l'émotion vive», «un chant allégorique sur l'exil», où «la poésie est omniprésente.» Le critique loue également un roman en opposition avec «l'emprise sociologique»⁸² des textes précédents. Amal Naccache, de son côté, goûtant la prééminence de l'élément métaphorique et symbolique, affirme que «ce roman d'une grande beauté, en rupture avec les précédents, est sans doute le meilleur de cet écrivain...»⁸³. Plusieurs critiques mettent ainsi l'accent sur l'évolution jugée positive des techniques d'écriture d'une auteure qui, ainsi que ses personnages, «restent très à part.»⁸⁴ Ces propos de Nacer Ouramdane reflètent fort bien la pensée commune de la critique journalistique à propos de Sebbar, considérée comme une auteure "à part".

⁸¹ Henriette Sarraseca. (1990). «Des âmes en quête d'ailleurs». *Jeune Afrique* 1543. Du 25 juillet au 1^{er} août. 73.

⁸² M'hamed Alaoui. (1993). «Loin des mots de la mère». *Maghreb Magazine* 18. Octobre. 82.

⁸³ Amal Naccache. (1993). «Le silence des rives». *Arabes* 76. Avril. 75.

⁸⁴ Nacer Ouramdane. (1990). «Écritures de la migration : Accords variés». *Algérie-Actualité* 1295. Du 9 au 15 août. 30.

Le traitement de Sebbar par la critique aussi bien universitaire que journalistique nous instruit sur les mécanismes de reconnaissance et de légitimation qui fondent l'institution littéraire ainsi que sur les présupposés idéologiques qui sous-tendent le phénomène de la réception. Ainsi, outre le fait que ne sont pris en compte que certains aspects de l'œuvre, on relève dans l'attitude des différents critiques une confusion entre le discours romanesque et la position de l'auteure au plan identitaire et social. Ce qui confirme à quel point il est difficile de définir en quelques mots qui est et ce que représente Sebbar qui, en dépit de son ancrage en France, demeure obsédée par ses racines algériennes. L'analyse des textes tant autobiographiques que romanesques me permet toutefois d'alléguer que du point de vue identitaire, Sebbar est, comme elle se qualifie elle-même désormais, une «*croisée*» dotée d'une identité qui ne serait ni véritablement algérienne, ni tout à fait française, tandis que du point de vue institutionnel, l'auteure se situerait dans le courant de la littérature féministe française des années soixante-dix, mais également en marge de deux réseaux littéraires : celui des écrivains francophones du Maghreb et celui des auteurs beurs issus de l'immigration maghrébine en France. Bien que ne faisant pas partie de ces deux derniers réseaux, la confrontation de l'auteure et de son œuvre à ces deux formes de littérature s'impose, ne serait-ce qu'à cause de leur investissement commun d'un espace symbolique primordial qui est celui de l'identité, de la différence et de leur incapacité à se démarquer d'un modèle culturel central qui est celui de la France.

5.4. Sebbar, une écrivaine féministe, maghrébine ou beure?

La littérature féministe est, comme nous l'avons vu dans le chapitre III, née de la détermination d'un groupe d'écrivaines à s'imposer dans le champ littéraire par la mise en place et le développement, tout du moins dans les premiers temps, d'un système exclusivement féminin de production et de diffusion (revues, journaux, maison d'édition). Ce qui va permettre à ces écrivaines de se doter de leurs propres codes de travail et de fonctionnement, en rupture avec la sphère littéraire dominante. La revendication est essentiellement d'ordre esthétique et idéologique. Cette pratique littéraire se caractérise par l'autonomisation et la marginalisation, les deux étant vécues comme une émancipation. La pratique littéraire féministe est d'abord collective, pratiquée au sein d'une communauté restreinte et fermée, avant de devenir entreprise individuelle, l'adhésion au groupe étant alors jugée, par les différentes participantes (dont Hélène Cixous, Xavière Gautier, Évelyne LeGarrec, Françoise Dolto...), susceptible de faciliter l'émergence dans le champ institutionnel et la légitimation. Sebbar a ainsi collaboré à plusieurs journaux et revues avant d'entreprendre une carrière indépendante.

La rupture avec le MLF, en 1980, la mène à une reconversion générique et thématique, c'est-à-dire à une réorientation, à l'écart du groupe constitué et de ses stratégies, attitude qui signifie à la fois contestation par la distanciation et recherche de la distinction. Par une production romanesque centrée sur la problématique de l'immigration maghrébine en France, elle signe son entrée effective, mais discrète, dans le champ littéraire, suscitant l'intérêt de critiques qui, négligeant totalement les écrits antérieurs, analysent l'œuvre comme reflétant un phénomène social d'actualité et s'empressent

d'assimiler l'écrivaine aux auteurs maghrébins d'expression française ou aux romanciers beurs. C'est le bien-fondé de cette identification qu'il s'agit maintenant d'examiner.

5.4.1. La littérature francophone du Maghreb

La littérature maghrébine est née, dans les années vingt, dans le contexte de la colonisation mais ne s'est véritablement développée qu'à partir des années 45-50. Elle est, signale Déjeux, «le produit de l'histoire»⁸⁵, celle d'une colonisation territoriale, politique, qui s'est accompagnée d'une colonisation linguistique et culturelle. Apparue dans des conditions socio-historiques particulières (la Deuxième Guerre mondiale, les émeutes de mai 45 en Algérie, l'influence grandissante des nationalismes, un climat culturel propice), elle est le produit d'écrivains arabes ou berbères nés au Maghreb mais formés par l'école française. Originaires dans leur grande majorité de la petite bourgeoisie, ces auteurs ont suivi un double enseignement, celui de l'école coranique (dans leur petite enfance) et celui de l'école coloniale. Si leur langue maternelle est l'arabe ou le berbère, le français est leur langue d'expression. Ils sont ainsi le produit de deux cultures : leur culture originelle, transmise par le truchement de la langue maternelle et véhicule de valeurs et de traditions spécifiques, et la culture occidentale qui, assimilée par le biais d'une formation et d'une instruction données, leur a permis d'acquérir savoir et sens critique.

Cette dualité culturelle est à l'origine d'écrits particuliers, marqués par la conscience de l'acculturation et du déchirement identitaire découlant du

⁸⁵ Jean Déjeux. (1980). *La littérature maghrébine de langue française*. Sherbrooke : Naaman. 45.

rapport paradoxal et problématique de l'écrivain maghrébin au français, langue du colonisateur et donc de l'aliénation, langue imposée, qu'il ne considérera jamais comme sienne, mais qu'il maîtrise parfaitement, s'en servant comme outil de témoignage, de dénonciation et de contestation.

Les premiers textes⁸⁶, publiés dans les années 50, marqués par un discours mobilisateur, participeront pour beaucoup à la reconquête des indépendances nationales des pays du Maghreb : «Ils prenaient la parole et la plume, comme, à côté d'eux, d'autres avaient pris les armes»⁸⁷, affirme Déjeux. C'est surtout à travers le roman, perçu comme le genre le plus apte à représenter la réalité politique, sociale et culturelle des peuples maghrébins, que les écrivains «dévoilent des aspects d'eux-mêmes et de leur société, de leurs problèmes d'identité, de leurs conflits avec leurs compatriotes et avec les autres.»⁸⁸

Cette production littéraire, de ses débuts et jusqu'après les indépendances, est essentiellement orientée vers la problématique identitaire et la reconquête, la réhabilitation d'une culture, d'une histoire occultées, niées, dénigrées par le colonisateur. Comme la revendication se fait dans la langue de ce dernier, elle provoque chez les écrivains «un drame linguistique»⁸⁹. Ceux-ci ont, en effet, conscience d'être irrémédiablement coupés de leur public naturel, d'une part parce que leurs textes sont peu accessibles au lectorat autochtone qu'elles visaient pourtant, et d'autre part parce qu'en s'exprimant dans la langue du colonisateur, à laquelle ils empruntent également les

⁸⁶ Ceux de Mohammed Dib, de Mouloud Mammeri, de Driss Chraïbi, de Kateb Yacine entre autres.

⁸⁷ Jean Déjeux. *La littérature maghrébine de langue française*. Op. cit. 45.

⁸⁸ Jean Déjeux. (1986). *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris : L'Harmattan. 13

⁸⁹ Albert Memmi. *Portrait du colonisé*. Op. cit. 137.

procédés et les genres, ils confirment leurs liens avec l'adversaire français qui s'avère d'emblée leur interlocuteur privilégié.

Fortement influencés par les formes, techniques et modèles de la littérature occidentale, les écrivains maghrébins vont s'en inspirer pour inscrire dans le champ une position tout à fait nouvelle, «distincte et distinctive» et imposer des «modes de pensée et d'expression nouveaux, en rupture avec les modes de pensée en vigueur.»⁹⁰ Ils vont commencer par produire des œuvres qui réfèrent à la culture originelle exprimée par le recours à l'oralité, au folklore, à la description des mœurs et des traditions de leur peuple et qui, de ce fait, seront cataloguées comme appartenant à la "littérature ethnographique et exotique" ou à la "littérature de témoignage". Ces deux catégories vont être ensuite rapidement supplantées par une "littérature de refus et de contestation"⁹¹, contestation à la fois politique (résistance à la présence du colonisateur qui signe l'engagement de l'écrivain dans le processus de lutte nationale contre l'occupant) et culturelle (résistance à un certain discours colonial).

La problématique identitaire occupe dans les œuvres une place importante. Les écrivains y expriment en effet clairement le besoin de recouvrer une identité altérée par l'entreprise impérialiste et la nécessité d'incorporer en le réinterprétant un héritage colonial impossible à éliminer. Assumer l'ambiguïté née de l'hybridité imposée par les circonstances historiques n'est toutefois pas chose facile. Le cas de Malek Haddad (qui s'est totalement détourné de l'écriture après l'indépendance de l'Algérie) et dans une

⁹⁰ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 333.

⁹¹ Je reprends ici la classification opérée par Déjeux dans *La littérature maghrébine de langue française*. Op. cit.

moindre mesure de Kateb Yacine et de Rachid Boudjedra (qui ont opté pour l'écriture en arabe) prouvent l'étendue du malaise généré par un métissage difficile à accepter.

Chaque écrivain maghrébin va, dès lors, élaborer sa propre stratégie d'émergence en fonction de son habitus, de son origine sociale, de son capital culturel et de ses chances objectives de carrière et de réussite dans le champ institutionnel. Certains, comme Ahmed Sefrioui, Mouloud Feraoun, Aïcha Lemsine, optent pour l'imitation de modèles centraux, et, dans leur cas, la langue française n'est pas considérée comme symbole du déracinement culturel, mais comme un acquis positif et une ouverture à la diversité, à l'altérité, à l'hétérogénéité comme partie intégrante du moi et d'une identité qui ne serait plus statique mais en évolution constante. D'autres, comme Driss Chraïbi, Kateb Yacine, Mohammed Khair-Eddine, Rachid Boudjedra adoptent des stratégies aptes à révolutionner les limites et les repères normatifs grâce à la marge objective de liberté qu'offre la structure du champ, contribuant à sa transformation par l'introduction d'une altérité qui ébranle, bouleverse, transforme sans cesse les modèles dominants. Ils vont ainsi subvertir la langue française par des stratégies scripturaires qui la déconstruisent, voire la défigurent. Ainsi, l'emprunt à des procédés littéraires occidentaux se fait non dans un rapport d'imitation ou de continuité, mais dans un dessein subversif de déconstruction du système hégémonique central, engendrant ainsi un discours autre qui vise à affirmer une identité spécifique, différente du modèle académique dominant.

Il s'agit, dès lors, de s'interroger sur les similitudes susceptibles de relier Sebbar aux écrivains maghrébins. Son nom aux consonances arabes, sa

naissance en Algérie, son ascendance paternelle ou encore le fait que son œuvre, comme c'est le cas des écrivains maghrébins, est née de la conscience d'une aliénation, d'une perte essentielle, suffisent-ils à intégrer totalement l'auteure au réseau littéraire maghrébin? Le vécu de Sebbar, comparé à celui des écrivains maghrébins suffit à nous convaincre d'une dissemblance fondamentale. La différence est d'abord originelle. Sebbar n'est pas née de deux parents algériens et sa langue maternelle n'est pas l'arabe ni le berbère mais le français. Nous relevons un facteur supplémentaire de distinction dans la nature des différents engagements de l'auteure ainsi que dans la substance thématique et idéologique de l'œuvre romanesque qui font que Sebbar ne correspond nullement au profil de l'écrivain maghrébin tel que décrit plus haut. Marc Gontard affirme que «l'appartenance à une communauté supposée d'auteurs maghrébins dépend surtout d'une reconnaissance interne due à l'engagement politique ou culturel des individus.»⁹² La non reconnaissance de Sebbar par ses pairs maghrébins confirme cette assertion. L'écart qui sépare Sebbar des écrivains maghrébins est fort bien illustré par la définition que donne Rkibi de la littérature algérienne qu'il définit comme :

[] le produit de conditions historiques transitoires. Si elle est écrite en français, elle n'a pas moins exprimé un contenu algérien, et une réalité nationale, ce qui lui accorde logiquement le statut de littérature nationale.⁹³

La langue française serait, par conséquent, pour les écrivains maghrébins, un simple outil linguistique, un moyen d'expression, une langue

⁹² Marc Gontard. (2002). «Auteur maghrébin: la définition introuvable». *Expressions maghrébines*. Vol.I-1. 10.

⁹³ Ahmed Rkibi cité par Amar Belahcen (1990) dans «Le retour du texte. À propos de la traduction de la littérature algérienne d'expression française en arabe». *Itinéraires et contacts de cultures* n°10-11. Paris : L'Harmattan. 176.

qui reste malgré tout "seconde", dans une production renvoyant à un environnement culturel arabo-musulman.

Par ailleurs, bien que traitant d'une problématique, l'immigration, étroitement liée au Maghreb, le lieu inaugural et l'espace d'ancrage des textes sebbariens est la France et non le Maghreb. De plus, l'écrivaine dépeint dans ses romans un contexte socioculturel qui n'est pas le sien et une communauté à laquelle elle est totalement étrangère.

Il est donc important de souligner la spécificité de Sebbar par rapport au courant littéraire qui est celui de la littérature maghrébine. Celle-ci est dans son ensemble une littérature de témoignage et de combat, dénonciatrice des avanies du colonisateur d'abord puis, après les indépendances, se dressant contre la faillite morale des gouvernements locaux. Elle est également pour une grande part centrée sur le malaise de l'écrivain maghrébin qui s'estime aliéné et coupable de s'exprimer dans la langue du colonisateur. Sebbar, pour sa part, n'a pas connu ce genre de culpabilité dans la mesure où le français est sa langue maternelle. Elle-même relève cette dissemblance dans un entretien:

Quand on parle de littérature maghrébine d'expression française, on parle d'une littérature de Maghrébins qui ont été élevés dans leur petite enfance dans la langue de leur mère, le kabyle, le berbère, l'arabe. Or moi, je n'ai pas été élevée dans ces normes. Je ne me suis pas posée la question de la langue, c'est-à-dire que d'emblée, j'ai écrit dans la seule langue que je pouvais maîtriser, le français, la langue de ma mère... et aussi celle du colonisateur. (Smati 45)

S'il y a culpabilité, c'est parce que la prédominance accordée par l'auteure à sa "part" française prend, pour Sebbar, l'aspect d'une trahison vis-à-vis du père, à laquelle elle tente de remédier par l'établissement d'un lien nouveau avec le pays paternel. Si, pour l'écrivain maghrébin, la culpabilité naît de l'emploi de la langue française, pour Sebbar, la culpabilité est à la base

même de l'acte d'énonciation. C'est, en effet, un sentiment aigu de remords, la conscience d'un manque, d'un déséquilibre initial et la quête d'une image plus positive de soi qui déterminent l'élaboration d'un discours romanesque consacré à l'immigré maghrébin et adressé indirectement à l'Algérie et au père.

Au-delà de cette divergence fondamentale, contrairement à ce que l'on constate chez Sebbar, le thème de l'immigration occupe une place marginale dans la littérature maghrébine. Celle-ci, née dans le contexte de la colonisation, a été pendant longtemps consacrée à la remise en cause de l'ordre colonial, la lutte pour l'indépendance et la récupération d'une identité mutilée puis, après les indépendances, à la dénonciation des maux internes aux sociétés maghrébines. De nos jours, elle est engagée dans la recherche esthétique formelle et le perfectionnement de nouvelles techniques d'écriture qui relèguent souvent au second plan les préoccupations thématiques. De ce fait, les écrivains qui se sont intéressés à l'immigré ont porté sur celui-ci un regard extérieur. De plus, leurs préoccupations concernant l'immigré étant antérieures à l'arrivée sur la scène publique de la deuxième génération ou génération beure, ils n'évoquent que les difficultés rencontrées par la génération des pères qui se sont expatriés pour des motifs essentiellement économiques. On peut dire que, jusqu'à Sebbar, la problématique de l'immigration a suscité peu d'intérêt chez les écrivains francophones du Maghreb. Jean Déjeux souligne ainsi que :

De 1945 à 1984 inclus ont paru 211 romans écrits par des Magrébins. [...]. Naturellement, les thèmes en sont variés et celui de l'émigration ne se trouve que dans relativement peu de romans.⁹⁴

⁹⁴ Jean Déjeux. (1985). «Romanciers de l'immigration maghrébine en France». *Francofonie* 8. Université de Bologne. Anno V. 95.

Driss Chraïbi a été le premier à dénoncer, en 1955, dans son roman *Les Boucs*, les conditions de vie des émigrés maghrébins en France, leur exploitation, leur misère affective et sexuelle et leur aliénation. Ce n'est que vingt ans plus tard que Rachid Boudjedra dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* et Tahar Ben Jelloun dans *La Réclusion solitaire* se pencheront sur un sujet entré dans l'actualité à la suite du gel officiel de l'immigration décrété, en 1974, par les autorités françaises et de la montée du racisme dont seront victimes de nombreux immigrés. Boudjedra, dans un entretien avec Salim Jay, explique ainsi cet intérêt soudain :

C'est certainement la mauvaise conscience que nous, intellectuels maghrébins, éprouvons face au sort de l'émigration qui est aussi la cause de la naissance de ce roman. [...]. Je me suis rendu compte quotidiennement de très près de la condition des ouvriers nord-africains. C'est inadmissible de côtoyer ces hommes sans se révolter et je crois que ma révolte a été canalisée dans le livre.⁹⁵

Tahar Ben Jelloun, de son côté, présente son engagement vis-à-vis des immigrés comme un devoir nécessaire :

Je ne milite dans aucun parti, je ne peux garder le silence quand il s'agit des conditions de vie et de travail des immigrés. Je prends parti pour l'homme expatrié, exploité et qui réclame justice et dignité. La moindre des choses pour un intellectuel comme moi [...] est de témoigner, de faire en sorte que les voix de ces hommes et de ces femmes parviennent au peuple français.⁹⁶

La prise de conscience quoique tardive conduit ainsi ces écrivains maghrébins à s'extraire de la passivité et du silence pour prendre position. Leur regard sur l'immigré reste cependant un regard extérieur dans la mesure où ils ne vivent pas les dures réalités de l'immigration. Il faudra attendre

⁹⁵ Salim Jay. (1975). Entretien avec Rachid Boudjedra. *L'Afrique littéraire et artistique* 37. 34.

⁹⁶ Tahar Ben Jelloun. (1979). *Le Monde*. 3 octobre. 15.

l'avènement de la littérature beur, au début des années quatre-vingt, pour voir la problématique de l'immigration occuper, de façon exclusive, le devant de toute une scène littéraire.

5.4.2. La littérature beur

Ce sont de jeunes écrivains, nés de parents immigrés, qui, au début des années quatre-vingt, vont produire des romans, pour la plupart autobiographiques, sur l'immigration et ses conséquences sur la deuxième génération qui, née ou arrivée en France en bas âge, déchirée entre deux cultures, est dépourvue de repères identitaires et vouée, de ce fait, à l'instabilité et à la marginalité. Jean Déjeux note ainsi que : «La nouvelle génération s'engage dans les romans avec un ton, un vocabulaire, une ambiance que nous n'avons pas trouvé dans des romans sur l'émigration.»⁹⁷

Ces romans s'inscrivent dans une réalité précise : aggravation du racisme au début des années 80 du fait de la crise économique et de son utilisation par l'extrême-droite qui impute aux immigrés la responsabilité du chômage, de la délinquance, de la violence et de l'insécurité qui règnent désormais dans les banlieues des grandes villes à forte concentration d'immigrés; surmédiatisation de la question de l'immigration qui accompagne tout un discours politique sur l'intégration ou le rejet des étrangers.

Les écrits d'auteurs issus de l'immigration marquent la volonté de sortir du silence, d'une part pour exprimer le refus de se laisser enfermer dans l'image négative et stéréotypée de l'immigré inculte, violent et barbare, en butte au mépris et à l'exclusion, et d'autre part, pour lutter pour la

⁹⁷ Jean Déjeux. (1985). «Immigration et littérature. Les romanciers maghrébins en France». *Hommes et migrations*. 15 juillet. 5

reconnaissance de la singularité, de la dignité et du droit au respect d'une minorité marginalisée. Comme le souligne Monique Gadant, l'émergence d'une littérature immigrée «s'inscrit dans la lutte de la deuxième génération pour le droit à l'expression». Pour l'écrivain beur, «conquérir le droit à une parole propre, autonome, c'est la première conquête à faire pour devenir sujet et acteur culturel : refuser le refoulement.»⁹⁸

Le phénomène littéraire beur a fait d'abord une entrée timide, quasi inaperçue sur la scène littéraire française avec *L'Amour quand même* (1981) de Houcine Touabti. C'est l'écriture explosive du *Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef qui, en 1983, signe l'émergence de ce nouveau courant littéraire qui, aujourd'hui, compte des noms connus comme Azouz Begag, Farida Belghoul, Nacer Kettane, Ahmed Kelouaz, Akli Tadjer. Ces nouveaux venus se distinguent des écrivains maghrébins, qui sont nés et ont vécu au Maghreb dans le contexte de la colonisation et des guerres d'indépendance et dont les principales sources d'inspiration sont liées au Maghreb et à l'histoire coloniale. Ils sont ainsi présentés par Sebbar :

Des enfants, nés de l'immigration maghrébine en France, écrivent aujourd'hui des livres en langue française. Fils et filles de pères et mères illettrés, déportés économiques des montagnes et des plateaux vers les métropoles de béton de la France. [...]. Avec les frères et sœurs, les compatriotes de leur âge, ils ne parlent pas la langue maternelle, plutôt le français, mâtiné de mots arabes ou berbères qu'ils prononcent avec l'accent de Lille, Lyon, Marseille, Paris, Valence, Toulouse ... Analphabètes dans la langue du pays natal des pères et mères, lorsqu'ils écrivent, ils écrivent la langue de l'école française, de la cité, de la banlieue natale de la France et des Frances.

C'est en particulier ce qui les différencie des aînés qui ont écrit en français, la langue de l'école coloniale, comme eux, mais les aînés sont nés et ont grandi dans les pays des pères

⁹⁸ Monique Gadant. (1984). «La littérature immigrée». *Les Temps modernes* 452-455. 1992.

et mères, ils n'ont pas suivi l'exil parental, ils ne sont nés d'aucun déplacement tragique. Les aînés sont d'une terre, ils ont un pays et ils peuvent à tout instant retrouver la langue maternelle qui devient la langue de l'école, langue nationale.

Les enfants de l'immigration n'écritont jamais qu'en français, seule langue d'expression, de communication, hors de la famille où ils parlent si peu.⁹⁹

Les romanciers beurs échappent, par conséquent, à la catégorisation dans un espace national proprement maghrébin, d'autant plus que comme le révèle Charles Bonn, ils

[] ne se reconnaissent plus que de très loin dans l'identité culturelle de leurs parents, mais plutôt dans une identité des banlieues des grandes villes européennes où les "origines" ethniques ou culturelle cèdent souvent la place à une conscience de marginalité qui n'a que peu de points communs avec les définitions identitaires consacrées.¹⁰⁰

S'inspirant de leur propre vécu, les écrivains beurs ont tenu à reproduire la réalité de l'immigration en insistant particulièrement sur la situation précaire de l'immigré et du beur vivant dans des banlieues sordides, en butte au racisme et à l'exclusion, confrontés au malaise identitaire et à la nostalgie du pays natal. La caractéristique essentielle de cette production, inspirée, remarque Gadant, par un «besoin vital d'écrire, de respirer, d'exister»¹⁰¹, est son aspect autobiographique et documentaire qui lui confère le statut de littérature de témoignage. Azouz Begag reconnaît aussi que : «La problématique commune de ces textes est constituée de témoignages de vie où

⁹⁹ Leila Sebbar. (1987). «La littérature "beur" n'existe pas». *Actualité de l'Émigration* 80. 11 mars. 27

¹⁰⁰ Charles Bonn. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne*. Paris : Le Livre de Poche. 227.

¹⁰¹ Monique Gadant. «La littérature immigrée». Op. cit. 1992.

les héros sont souvent des jeunes d'origine maghrébine en conflit avec la société française. »¹⁰² Alaoui Mdaghri évoque pour sa part

[] la valeur documentaire de ces œuvres : témoignages d'expériences vécues par une subjectivité le plus souvent blessée, traumatisée, impliquée ou engagée, et donc non conforme à une vision sereine sur la réalité.¹⁰³

Du fait de leur aspect documentaire, les romans beurs ont, dès le début, suscité beaucoup de réactions négatives à propos de leurs qualités esthétiques. Certains critiques, reprochant aux écrivains beurs d'avoir conçu leurs textes comme un espace de dévoilement, de dénonciation et non comme une entreprise créative dotée d'une écriture véritablement travaillée, jugent que cette production ne mérite guère le nom de littérature. Hargreaves observe ainsi que :

Les défauts que l'on reproche le plus souvent aux auteurs issus de l'immigration peuvent se résumer de la manière suivante : trop d'autobiographie et un manque de travail proprement textuel.¹⁰⁴

Charles Bonn s'interroge également sur l'existence effective d'une véritable littérature beure. Les écrits beurs, dit-il,

[] manifestent d'abord qu'ils [les écrivains] existent. Ce n'est que lorsque ces textes se seront accumulés que d'autres pourront développer des textes dont la dimension autobiographique de témoignage sera moins évidente, mais qui sauront jouer avec maîtrise littéraire sur les différents discours qui fleurissent sur leur objet.¹⁰⁵

De la même façon, Tahar Djaout conteste la valeur littéraire de la production beure, signalant qu'elle est encore à un stade «balbutiant» et

¹⁰² Azouz Begag. (1999). «Écritures marginales en France». *Tangence* 59. 73.

¹⁰³ Abdallah Mdaghri-Alaoui. «Place de la littérature "beure" dans la production franco-maghrébine». Op. cit. 44.

¹⁰⁴ Alec Hargreaves. (1995). «La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure?». *Études littéraires maghrébines* 7. 20.

¹⁰⁵ Charles Bonn. «L'autobiographique maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance». Op. cit. 222.

«embryonnaire». Il ajoute, d'autre part, que «chaque homme est capable d'écrire un livre pour raconter sa vie.»¹⁰⁶ Monique Gadant semble partager cet avis puisqu'elle exprime des réserves quand à la portée littéraire des écrits beurs dont elle relève qu'ils équivalent plus «à la prise de parole, à la discussion, à la prise de conscience de soi, qu'à la production d'une littérature originale.»¹⁰⁷ Ainsi, tout en reconnaissant à Mehdi Charef un certain talent, elle émet des doutes sur la littérarité de son texte dont elle dit qu'il est essentiellement réaliste et informatif. Concernant la production beur en général, Gadant va jusqu'à parler de littérature "du ghetto"¹⁰⁸ dans la mesure où, dit-elle, le public attend de l'émigré un témoignage sur son vécu. Elle souligne également que l'émigré n'intéresse que parce qu'il est dans une situation d'exclusion.

Certains ont aussi déploré la médiatisation démesurée d'un phénomène, arguent-ils, somme toute mineur. André Videau, par exemple, tout en louant certains romanciers beurs (Begag, Zitouni, Charef), qu'il qualifie «d'écrivains de talent», fustige l'irresponsabilité et la désinvolture de certains éditeurs peu scrupuleux qui, par simple «calcul de rentabilité», ont encouragé la diffusion d'œuvres tout à fait médiocres. Il n'hésite pas à parler de «battage événementiel excessif» et soutient qu'«il n'y a pas, et pour cause, de culture beure, mais des beurs entrant dans la culture, souvent par des raccourcis ou des chemins détournés.»¹⁰⁹

¹⁰⁶ Tahar Djaout. (1991). «Une écriture au beur noir». *Poétiques croisées du Maghreb* 14. Paris : L'Harmattan. 156.

¹⁰⁷ Monique Gadant. «La littérature immigrée». Op. cit.. 1999.

¹⁰⁸ Idem. 1994.

¹⁰⁹ André Videau. (1988). « Le roman beur en question». *Hommes et migrations* 1112. Avril. 7.

Il n'y aurait donc pas de véritable production littéraire beur mais seulement une tentative de prise de parole, née d'une prise de conscience de soi, et véhiculée à travers des textes dont le succès est plus dû à leur contenu réaliste et informatif qu'aux aptitudes créatives de leurs auteurs. Sebbar, pour sa part, va plus loin dans la contestation puisqu'elle affirme que «la littérature "beur" n'existe pas», pour la simple raison dit-elle,

[] que ceux qui s'appellent les beurs, les enfants de l'émigration, n'ont pas encore écrit de livre. Ils ont écrit, très vite, trop vite, un peu de leur vie, un peu de leurs cris, avec des mots, une langue qui ne maîtrise ni la langue de l'école, ni celle de la rue, ni leur langue. Ils ne possèdent pas encore une langue libre et forte qui s'impose dans sa violence, sa singularité.¹¹⁰

De ces critiques, jugements, reproches ressort l'idée majoritairement admise que les romans beurs, dans leur grande majorité, ne créent pas de surprise, ni sur le plan formel, ni sur le plan thématique. Sur le plan formel, certains récits manquent singulièrement de maturité. Alaoui Mdaghri remarque que «le roman beur n'apporte pas d'innovation particulière dans la construction du récit proprement dit.»¹¹¹ Il est vrai que certains romanciers, comme Sakinna Boukhedenna, par exemple, ont adopté une narration classique, mimétique, oscillant entre la préciosité et la banalité, parsemée de stéréotypes et de clichés simplistes. D'autres comme Mehdi Charef ou Akli Tadjer ont opté pour un style qui imite le parler tout à fait spécial des jeunes maghrébins des banlieues, c'est-à-dire un style argotique, vulgaire voire obscène, souvent incompréhensible du fait de l'abrégement des mots,

¹¹⁰ Leila Sebbar. «La littérature "beur" n'existe pas». Op. cit. 27.

¹¹¹ Abdallah Mdaghri-Alaoui. «Place de la littérature "beur" dans la production franco-maghrébine». Op. cit. 47.

d'omissions de syllabes, d'emprunts à différentes langues. Mdaghri Alaoui à ce propos déplore :

Mais cette introduction interlinguistique s'opère avec distance (dans les interventions des personnages ou avec des guillemets le plus souvent) et comparativement aux textes maghrébins d'expression française, elle est réduite et n'intervient pas d'une manière féconde dans la réélaboration du discours littéraire (comme c'est le cas chez A. Khatibi ou A. Meddeb par exemple).¹¹²

Sur le plan thématique, l'ambition des écrivains beurs consiste à affirmer l'existence d'une génération issue de l'immigration qui réclamerait le droit d'être elle-même et d'émerger du non-être auquel la condamne l'attitude de rejet et de non-reconnaissance du Français. Leur but est de briser l'image, soigneusement entretenue par une large partie de l'opinion française, de l'étranger responsable de tous les maux qui accablent la société. Ceci fait, remarquent certains critiques, que les textes, loin de refléter un véritable travail d'écriture, apparaissent plus comme l'expression d'une prise de parole hâtive et précipitée.

Il faudrait tout de même éviter les généralisations abusives. Il est certain que les écrivains beurs mettent en scène des parcours de vie chaotiques à travers des récits réalistes qui témoignent de la spécificité socioculturelle de leur génération. Décrivant deux cultures en conflit, ils ont cherché à mettre en relief une situation sans espoir, ce qui a contribué à les faire considérer collectivement comme des écrivains de la banlieue dont les œuvres incarnent l'expression fidèle d'une réalité sociale et d'une identité "beur". Si il est vrai également que certaines œuvres sont de valeur médiocre et d'un style assez naïf et sans originalité, d'autres révèlent une maîtrise certaine de l'écriture et de

¹¹² Abdallah Mdaghri-Alaoui. «Place de la littérature "beure" dans la production franco-maghrébine». Op. cit. 47.

procédés comme l'humour, la satire, la dérision et sont, comme le reconnaît Mdarghi-Alaoui, «fortement personnalisées, intégrant et jouant de divers styles et langages.»¹¹³ Ainsi, à côté d'un langage châtié, nous trouvons aussi l'usage d'un mélange de verlan et d'argot qui constitue le parler spécifique des banlieues, c'est-à-dire un langage propre à un groupe social méprisé et stigmatisé et dont l'usage par les romanciers beurs a une fonction identitaire à la fois d'affirmation et de contestation.

Outre les questions soulevées par les qualités esthétiques des écrits beurs, on relève, dans les études critiques, un certain nombre d'interrogations relatives, d'une part à l'existence matérielle d'une véritable littérature et, d'autre part au statut de cette production dans le champ culturel. "Littérature beure", "littérature issue de l'immigration", "littérature franco-magrébine", "nouveaux écrivains nationaux de France", "littérature des Arabes de France", les désignations abondent qui toutes expriment la difficulté des critiques à nommer et surtout classer ce corpus et confirment la situation pour le moins ambigu de cette littérature. Doit-on l'incorporer à la littérature française ou à la littérature maghrébine ou la considérer comme une littérature à part, fondamentalement distincte? S'agit-il d'une littérature mineure selon la définition donnée par Deleuze et Guattari, c'est-à-dire une littérature produite par un groupe minoritaire à l'intérieur d'une langue majeure, avec à la base des revendications politico-culturelles? Bien que véhiculant les revendications d'une minorité décidée à contester le nationalisme ethnocentriste de l'État français, est-ce une «contre-culture» dans le sens que lui confère Bourdieu,

¹¹³ Abdallah Mdaghri-Alaoui. «Place de la littérature "beure" dans la production franco-maghrébine». Op. cit. 46.

c'est-à-dire une «culture réellement dressée contre la culture dominante, sciemment revendiquée comme symbole de statut ou de profession séparée»?¹¹⁴ Doit-on la considérer comme une littérature francophone sachant que le francophone est celui qui parle français tout en appartenant à un espace extérieur à la France. Or, la littérature beure est produite par des écrivains d'origine maghrébine mais ayant le statut de citoyens français, écrivant à partir de la France.

Le statut de ce corpus s'avère ainsi fortement ambigu, d'une part parce qu'il bouleverse les classifications et les barrières qui séparent les Français des francophones, d'autre part, parce qu'il subvertit la langue française en y introduisant un langage et une culture populaires qui sont ceux des banlieues. Cette littérature est ainsi victime de son hybridité et d'un métissage que la société française n'est pas prête à accepter. Ce rejet plus ou moins explicite a, par ailleurs, conduit certains écrivains à contester le qualificatif "beur" qui définit et délimite un corpus de textes donnés en fonction de l'identité et de la position initiale de ses producteurs. C'est un marqueur qui d'emblée circonscrit, en les singularisant et donc en les marginalisant, les œuvres d'écrivains issus de l'immigration maghrébine en les désignant comme n'étant pas tout à fait Français et en les renvoyant à leurs banlieues. Ahmed Zitouni accuse ainsi l'épithète «beur» d'accentuer l'exclusion du jeune Maghrébin et d'aggraver son sentiment de n'appartenir à aucune communauté référentielle, c'est-à-dire qu'il n'est «plus tout à fait Arabe et faux Français»¹¹⁵ Pour sa part,

¹¹⁴ Pierre Bourdieu. (1980). *La distinction*. Paris : Minuit. 459.

¹¹⁵ Ahmed Zitouni. (1984). *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains*. Paris : Laffont. 127.

Sakinna Boukhedenna réfute, dans un style assez maladroit, cette dénomination selon elle péjorative :

On nous a dit que ce sont les jeunes issus de l'immigration eux-mêmes qui ont choisi ce mot. Mais on nous a tellement fait comprendre qu'on est des gens à l'envers qu'on a fini par comprendre ce que les gens veulent de nous. On peut mettre les choses à l'endroit en disant: «Laissez-moi être arabe. Moi, si je dis le mot "beur" c'est comme si on reconnaît qu'on est encore colonisés.¹¹⁶

De l'avis de ces deux écrivains, il semblerait donc que l'étiquette "beur" ne peut que renforcer le mépris et le rejet des autres. Cependant, bien qu'il soit récusé par une partie de ceux à qui l'on voudrait qu'il s'applique, il n'en demeure pas moins que le mot "beur" est devenu en l'espace de quelques années, le mot de passe, de ralliement, de reconnaissance de toute une génération désireuse de se doter d'une identité propre et qui ne se reconnaissait ni sous le qualificatif de Français, ni sous celui de Marocain, Algérien ou Tunisien. Le terme est cependant aujourd'hui beaucoup moins utilisé par les critiques qui vont parler de "littérature issue de l'immigration", "littérature franco-magrébine", "nouveaux écrivains nationaux de France", "littérature des Arabes de France". Hargreaves souligne ainsi :

J'avais moi-même utilisé cette appellation dans des études antérieures mais comme ce terme est de plus en plus récusé par les auteurs auxquels on l'appose, son emploi me paraît de moins en moins opportun.¹¹⁷

Hargreaves va également démontrer que la littérature beure est, depuis ses débuts marginalisée, d'une part parce que produite par une minorité ethnique elle-même stigmatisée, non reconnue au sein d'un espace national se

¹¹⁶ Citée par Alec Hargreaves (1991) dans *Voices from the North African Immigrant Community in France*. New York/Oxford : Berg. 29.

¹¹⁷ Alec Hargreaves. «La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure?». Op. cit. 17.

voulant homogène, et, d'autre part parce que jugée non conforme à une certaine idée de l'écriture littéraire et donc dépourvue des qualités requises pour être valorisée ou encore enseignée. Il remarque :

La littérature issue de l'immigration en France est une littérature qui gêne. Les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques. Le seul fait de nommer ce corpus est semé d'embûches.¹¹⁸

Sylvie Durmelat, dans sa thèse, abonde dans le même sens : «En termes de statut et de valeur littéraire dans le champ littéraire français, les romans écrits par les auteurs d'origine maghrébine sont placés au bas de l'échelle.»¹¹⁹

Les deux chercheurs insistent sur la stigmatisation d'une production qui pose un problème de classement dans l'espace littéraire français et francophone (elle est généralement classée par les libraires et les bibliothécaires parmi les corpus francophone, maghrébin ou encore africain quand ce n'est pas dans les sections immigration ou témoignage) et qui est décriée, discréditée, maintenue dans une position inférieure par des critiques acharnés à mettre en relief sa jeunesse et donc ses défauts et ses faiblesses. Pour Hargreaves, les arguments esthétiques ou thématiques ne suffisent pas à expliquer ni à justifier l'exclusion de l'ensemble du corpus beur du champ culturel dans la mesure où, avance-t-il, certains textes révèlent des qualités littéraires indéniables :

Il convient à notre sens de traiter avec une très grande prudence l'idée selon laquelle une impulsion

¹¹⁸ Alec Hargreaves. «La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure?». Op. cit. 17.

¹¹⁹ Sylvie Durmelat. (1995). *L'invention de la "culture beur"*. UMI Dissertation Services. 123.

autobiographique serait incompatible avec un travail authentiquement littéraire.¹²⁰

Il s'agit plus selon lui d'une question de classement problématique :

Où faut-il classer ce corpus : dans la littérature maghrébine d'expression française, dans la littérature française tout court, ou dans une zone à part – celle d'une littérature mineure – ou les auteurs d'origine immigrée seraient les maîtres chez eux.¹²¹

Pour Charles Bonn, par contre, l'éviction de la littérature beure s'explique, comme nous l'avons vu plus haut, par son caractère essentiellement autobiographique et son manque de distance par rapport au réel. Il relève toutefois un paradoxe étonnant, observant que : «Les textes beurs qui ne répondent pas à cet archétype du témoignage autobiographique non-distancié existent, mais ils sont immédiatement marginalisés par la critique ou par l'édition.»¹²²

Ces propos dévoilent un problème important qui est celui de la diffusion et de la réception de la littérature beure qui apparaît comme étant étroitement dépendante des circuits d'édition parisiens – eux-mêmes subordonnés à la demande du public – avec tous les compromis que cela implique. Monique Gadant affirme que :

Tout projet créateur s'inscrit dans l'horizon d'une attente où se forment les goûts, où s'élaborent les jugements, où se fait la notoriété. Ceux qui ont la maîtrise du champ culturel délimité par cet horizon maîtrisent la production et la consommation culturelle.¹²³

¹²⁰ Alec Hargreaves. «La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure?». Op.cit. 21.

¹²¹ Idem. 22.

¹²² Charles Bonn. «L'autobiographique maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance». Op. cit. 207.

¹²³ Monique Gadant. «La littérature immigrée». Op. cit. 1993.

Hargreaves de son côté relève que :

Les préoccupations commerciales des maisons d'édition ne sont sûrement pas étrangères au fait que les contours du corpus publié jusqu'à présent privilégient nettement les témoignages autobiographiques au détriment de textes plus expérimentaux.¹²⁴

Les auteurs beurs sont, de ce fait, en position de faiblesse puisque la production se fait en fonction des attentes du public et des instances de légitimation qui leur dictent les règles du jeu et leur assignent un code à respecter. L'écriture est ainsi conditionnée, déterminée par les contraintes et les exigences du champ. Dans ces conditions, «l'émigré peut-il se situer comme un producteur de culture dans ce champ où on le voit comme objet à consommer?»¹²⁵ s'interroge Gadant.

Les écrivains sont ainsi forcés de composer avec les tenants du champ qui les confinent dans une position d'intermédiaires entre la société française et la périphérie, position très fragile qui prouve qu'il n'y a pas de véritable appropriation de la parole, mais des stratégies qui sont autant de manœuvres, de compromis, d'arrangements pour composer avec le système dominant.

Bien qu'étant l'écrivaine originaire du Maghreb qui a le plus écrit sur l'immigration, Sebbar se démarque des écrivains beurs tant sur le plan de la situation personnelle (sa différence est à la fois ethnique et sociale) que sur le plan idéologique et littéraire. Elle n'est pas née de l'immigration et ses romans, bien que consacrés pour une grande part à la génération beure et ayant pour espace de référence le contexte franco-maghrébin en France, ne sont pas

¹²⁴ Alec Hargreaves. «La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure?». Op. cit. 27.

¹²⁵ Monique Gadant. «La littérature immigrée». Op. cit. 1995.

la transposition d'un vécu personnel problématique. Cette différence est parfaitement exprimée par Déjeux :

Leïla Sebbar, issue d'un mariage mixte franco-algérien, ne vit pas socialement l'aventure de la deuxième génération. Elle n'est pas à proprement parler une émigrée. [...] Mais elle se veut proche de ces jeunes dans l'errance et elle en connaît les problèmes.¹²⁶

L'identité de Sebbar, sa situation, son vécu sont par conséquent autres. Par ailleurs, Sebbar dans ses textes dépasse la dialectique traditionnelle de l'immigré analphabète et exploité et du délinquant acculturé, marginalisé et violent que l'on trouve dans la production beur pour mettre l'accent sur les conséquences de l'immigration et en particulier sur les croisements ethnoculturels qui en découlent. Se distanciant de la littérature beur, elle la qualifie de «littérature de ghetto» car, dit-elle, – se ralliant ainsi à l'opinion des critiques relevées plus haut –, «il ne suffit pas de raconter sa vie, ni d'avoir vécu sa vie comme un roman pour en faire un livre.»¹²⁷

L'œuvre de Sebbar invite le lecteur à dépasser le cadre de la problématique posée par le roman beur, dans la mesure où elle approfondit la réflexion sur les conséquences de l'immigration en montrant une société française multiraciale, désormais marquée par le métissage du fait de croisements ethniques et culturels inévitables. Par ailleurs, l'auteure ne se contente pas de mettre en scène l'univers des immigrants maghrébins mais fait intervenir d'autres groupes ethniques vivant en France, dans une perspective de rencontres et d'interaction et non de simple description comme elle le déclare elle-même : «Je ne fais pas de littérature d'émigration, car lorsqu'il y a

¹²⁶ Jean Déjeux. «Immigration et littérature. Les romanciers maghrébins en France». Op. cit. 12.

¹²⁷ Leïla Sebbar. «La littérature "beur" n'existe pas». Op. cit. 27.

des immigrés ou des enfants de l'émigration, ils sont en scène dans le croisement avec l'autre population.»(Smati 46) Elle reconnaît lors d'un autre entretien, être «obsédée par les croisements, parce que les croisements sont producteurs à la fois de conflits, de révolte, de quelque chose qui change.» (Raith 15)

A cet égard, sa démarche se distingue nettement de celle de ses contemporains beurs. Dans son étude du roman beur, Michel Laronde affirme que Sebbar a été la seule à pressentir les implications de l'immigration dans l'évolution sociale et culturelle de la France. Elle a ainsi poussé plus loin sa réflexion sur l'immigration en y introduisant la problématique du métissage et en démontrant que l'immigration favorise les mélanges ethniques et les croisements culturels :

Avec Leïla Sebbar, le discours romanesque dépasse pourtant les bords qui, on le sent, délimitent le champ dialectique de la plupart des autres romans beurs! Il projette déjà en deçà et au delà de la génération présente, à la fois dans ce qui a été (c'est l'enracinement de l'histoire) et dans ce qui pourrait être (c'est la multiplicité du métissage).¹²⁸

En outre, l'œuvre de Sebbar se caractérise par une écriture combinant différents niveaux de langue, mêlant le français soutenu au français familier voire, dans certaines situations, argotique. Elle ne recourt toutefois jamais au verlan ni à un langage obscène. Son écriture se caractérise par l'usage simultané d'un langage populaire et du passé simple qui est un temps littéraire, réservé à l'écrit et appartenant, comme l'indique Barthes, au «rituel des Belles-Lettres»¹²⁹. Ce qui signifie une résistance à l'hégémonie linguistique et culturelle du centre. Il n'y a plus de hiérarchie dans la langue. Intellectuels

¹²⁸ Michel Laronde. *Autour du roman beur*. Op. cit. 164.

¹²⁹ Roland Barthes. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil. 26.

comme Julien, routiers comme Gilles, jeunes étrangers, adolescents français parlent le même langage. L'intrusion d'un langage familier, réservé aux dialogues et au discours indirect libre qui traduit l'intériorité des personnages, est un procédé relevant de l'oralité. Sa fonction est de rendre plus authentiques certains discours mais aussi d'illustrer l'hétérogénéité essentielle non seulement ethnoculturelle mais également linguistique de la société française. Sebbar, à travers l'usage, toutes couches sociales confondues, du parler familier, démontre que ce dernier n'est pas particulier aux jeunes des banlieues mais à la population française dans son ensemble. La langue française est également parsemée d'anglicismes qui sont des mots d'usage courant sans connotation véritablement symboliques (hold-up, walkman, fast-food,...) et d'arabismes (foutas, bleds, bismillah, haïk, kannoun,...) qui composent un espace d'énonciation marqué par l'hybridité, à l'image de la culture de la génération beure.

Par ailleurs, Sebbar utilise des techniques d'écriture plus complexes que celles des romanciers beurs. L'auteure bouleverse en effet les structures traditionnelles de la narration qui définissent clairement les rôles respectifs du narrateur omniscient, du personnage et du lecteur. Se plaçant dans une certaine objectivité, elle s'efface pour laisser libre cours à l'expression du personnage par l'entremise du discours pensé. Marc Gontard, dans l'étude qu'il effectue de *Nedjma*, distingue quatre niveaux de narration que l'on pourrait aussi bien appliquer aux romans de Sebbar. La narration au premier degré, très peu usitée, est figurée par un narrateur anonyme «qui s'institue

meneur de jeu plutôt que démiurge.»¹³⁰ La narration au second degré est celle à travers laquelle «l'auteur utilise le point de vue d'un personnage.»¹³¹ Elle est aussi la plus fréquente, l'auteure préférant s'effacer derrière le personnage tout en plongeant à l'intérieur de celui-ci mais tout en conservant l'usage de la troisième personne. Dans la narration au troisième degré, l'auteure va plus loin dans l'effacement et l'impersonnalité puisqu'elle «s'adresse à nous par l'intermédiaire d'un personnage qui nous rapporte les paroles d'un autre.»¹³² Enfin, «un nouveau pas est accompli» lorsqu'«un personnage se remémore les paroles d'un second qui lui rapporte les propos d'un troisième.»¹³³ Cette structure de mise en abyme adoptée par Sebbar crée des romans polyphoniques dans lesquels se multiplient voix et récits secondaires, morcelés en plusieurs séquences du fait de ruptures chronologiques continues, tandis que s'entremêlent étroitement les temps passé et présent. Ce procédé de narration est particulièrement frappant dans *Fatima ou les Algériennes au square* et dans *Jeune homme cherche âme sœur*, où l'auteure, par souci d'objectivité et d'effacement, s'abstient de toute ingérence manifeste, obligeant le lecteur à un effort de reconstruction du récit en vue de démêler l'écheveau embrouillé des différents récits ainsi que le désordre chronologique (surtout lorsqu'aucun signe typographique de distinction ou d'indice référentiel n'indique la transition et l'intersection des récits, des voix, des temps et des lieux) et, ce faisant, d'élaborer une certaine cohérence interne.

¹³⁰ Marc Gontard. (1985). *Nedjma de Kateb Yacine : Essai sur la structure formelle du roman*. Paris : L'Harmattan. 45.

¹³¹ Idem.

¹³² Idem. 46.

¹³³ Idem.

La structure d'ensemble des romans sebbariens n'est par conséquent jamais simple. Ce qui confère dynamisme et vitalité à des histoires simples et quasiment insignifiantes au plan événementiel, ce sont les stratégies d'écriture adoptées par l'auteure que j'ai évoquées plus haut : prédominance du passé sur le présent, emboîtement des récits et des temps, mise en abîme... Nous avons des récits et romans dont la fragmentation reflète les ruptures et les dissensions caractéristiques de l'existence de l'immigré ou du beur. L'éclatement est toujours relié à la mémoire et à un présent incertain, ce qui explique les déplacements à la fois intérieurs (divagations) et extérieurs (errance, voyages) des personnages. Les textes se déroulent selon une «logique métisse»¹³⁴ pour reprendre l'expression de Françoise Lionnet. Ils sont un enchevêtrement de micro-récits, de voix narratives qui se superposent et s'entrelacent, reflétant sur le plan de l'écriture une France plurielle, métisse, hétérogène et tendent à déconcerter, désorienter le lecteur constamment appelé à s'interroger, à effectuer des parallèles, des comparaisons, à participer de façon active à la construction et à la production de sens.

J'ai démontré dans le chapitre précédent que les romans de Sebbar se développent autour de la quête identitaire qui, elle-même, se réalise à travers l'acceptation du métissage, la fugue et la reformulation de l'histoire. Le personnage sebbarien se caractérise par sa mobilité, son instabilité et sa singularité à la fois ethnique et culturelle. En cela, il est fondamentalement différent des personnages du roman beur.

¹³⁴ Françoise Lionnet. (1996). «"Logiques métisses". Cultural appropriation and postcolonial representations». In Mary Jean Green [ed.]. *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Minneapolis. University of Minnesota. 321-343.

Il est certain que les conflits identitaires engendrés par l'exil, particulièrement chez les jeunes filles immigrées, ont été exprimés également dans les romans beurs essentiellement féminins, comme ceux de Sakinna Boukhedenna¹³⁵, Ferrudja Kessas¹³⁶ ou encore Leïla Houari¹³⁷, qui se sont attachées à mettre l'accent, à travers leurs personnages, sur la différence culturelle de la jeune beure, source d'un mal de vivre difficile à assumer. La jeune beure est représentée, dans le roman féminin beur, comme une victime de la marginalisation socio-ethnique et des contraintes d'une tradition familiale et communautaire qui la condamne à une surveillance rigoureuse voire à l'enfermement. Elle vit ainsi une situation de double exclusion. La fugue, la délinquance semblent la seule façon de déjouer un contrôle familial strict et étouffant qui très souvent s'accompagne de violence. La protagoniste de *Journal : "Nationalité immigré(e)"* dénonce une situation intenable :

À cette époque notre père était très sévère. Nous sommes des femmes arabes algériennes. Nous devons donc nous plier au système du père. Il ne voulait pas qu'on sorte. Mais nous, nous nous sommes révoltées contre toutes ces traditions que nous devons subir...Ou c'était l'école, le ménage, la vaisselle, maison et pas de coups, pas de problèmes, ou bien c'était l'opposé...Un jour, nous en avons eu vraiment marre. Alors nous avons décidé de fuguer. (12-13)

Les romans féminins beurs nous éclairent ainsi sur les difficiles conditions de vie des jeunes immigrées qui ne parviennent pas à briser le carcan qui les emprisonne. Malika, dans *Beur's Story*, et Zeïda, dans *Zeïda de nulle part*, sont déchirées entre leur rêve de liberté et les valeurs dans lesquelles elles ont été élevées. Se questionnant sur le bien-fondé de la fugue,

¹³⁵ Sakinna Boukhedenna. (1985). *Journal : "Nationalité immigré(e)"*. Paris : L'Harmattan.

¹³⁶ Ferrudja Kessas. (1986). *Beur's Story*. Paris : L'Harmattan.

¹³⁷ Leïla Houari. (1985). *Zeïda de nulle part*. Paris : L'Harmattan.

Malika ne s'imagine pas vivre «sans famille, sans frère, sans ses parents.» (*Beur's Story*, 202). De même, Zeïda, après avoir fugué revient chez ses parents pour finalement décider de partir au Maroc dans l'espoir d'«échapper à toutes les contradictions dont elle souffrait.» (*Zeïda de nulle part*, 41). Sakinna, la protagoniste de *Journal : Nationalité immigré(e)*, qui est retournée en Algérie dans l'espoir de retrouver ses racines, s'aperçoit quelques semaines plus tard de la vanité de sa quête :

Ici je suis malheureuse. On m'appelle tout : Jacqueline, Christine, sauf Fatma ou Aïcha. J'ai droit à tous les prénoms français mais je n'ai pas le droit à un prénom arabe. Ici je suis l'immigrée. "Immigrée, immigrée, Quahba (putain)" me crient-ils dans la rue. (85)

Nous relevons quelques-uns des thèmes du roman féminin beur (exil, fugue, problématique identitaire) dans les textes de Sebbar. Cependant, et là réside la différence entre Sebbar et les romancières beures, celles-ci n'offrent aucune solution de rechange aux problèmes évoqués. Leurs personnages semblent finalement se soumettre de façon passive à leur destin. C'est dans cette incapacité du sujet à réagir que les écritures féminines beures et sebbarienne divergent. Laurence Huughe confirme à cet égard :

Si Leïla Sebbar reprend le thème de l'exil identitaire cher aux auteurs beures, c'est cependant [...] pour en faire le lieu privilégié de l'écriture et pour offrir aux beures un imaginaire singulier dans lequel elles peuvent se réinventer, en déjouant le double enfermement qui les menace.¹³⁸

Si les propos de Huughe rejoignent ma propre analyse, je pense nécessaire de souligner que Sebbar ne "reprend" pas, comme le déclare Huughe, des thèmes qui auraient d'abord été développés par les écrivaines beures, pour la simple raison que l'auteure a publié ses premières fictions bien

¹³⁸ Laurence Huughe. (2001). *Écrits sous le voile : Romancières algériennes francophones, écriture et identité*. Paris : Publisud. 88-89.

avant les romans beurs en question. Il n'en demeure pas moins que le traitement des thèmes de l'exil, de la fugue, de l'identité se révèle différent chez Sebbar. En effet, si celle-ci fonde une grande partie de ses fictions sur la condition de la jeune adolescente immigrée, c'est pour la dépeindre en situation de révolte et de refus et non de soumission et de résignation. La redéfinition identitaire passe à la fois par l'opposition au discours patriarcal traditionnel et la déconstruction du discours colonial et orientaliste qui tous deux cherchent à l'asservir en l'enfermant dans une image de la femme arabe qui ne correspond pas à ses aspirations. Sebbar explique cette différence dans le traitement des thèmes par sa double appartenance et, souligne-t-elle, «une curiosité qui fait que je peux être d'ici et de là.» (Hugon 36) Elle ajoute, pour préciser ce qui fait la particularité de sa propre vision par rapport aux romancières beures:

Je ne crois pas qu'une fille de l'immigration puisse écrire cela et des femmes françaises de souche n'auraient pas non plus ce même regard; la manière de sentir, de saisir, d'écrire, je crois qu'elle est spécifique de ma propre situation. (Hugon 36)

Par conséquent, même si l'écriture de Sebbar a ceci en commun avec le roman féminin beur de révéler une instabilité identitaire due à la conscience d'être à la frontière de deux univers culturels, tout comme l'impossibilité de s'insérer dans une collectivité bien spécifique et une identité déterminée, le personnage sebbarien demeure unique. Il est doté d'un non-conformisme qui le rend moins vulnérable au contrôle exercé par la famille ou l'État, mais il est également solitaire dans sa quête identitaire. Celle-ci passe nécessairement par le recours à une mémoire culturelle qui le conduit à renouer avec l'histoire, le passé, l'héritage culturel algérien et arabe. L'œuvre de Sebbar est en

perpétuel dialogue avec le passé. Histoire et mémoire sont des rouages essentiels de textes qui, produits dans un contexte d'hybridation, mettent en scène des identités placées au carrefour de plusieurs cultures et qui se voient forcées de déconstruire l'histoire coloniale qui est une histoire déformée, une construction idéologique cautionnant la visée expansionniste du colonisateur pour la retranscrire, la reconsidérer et la réexpliquer.

Pour en revenir à la situation de Sebbar par rapport aux auteurs maghrébins et beurs, ce qui, à mon avis, est susceptible de les relier, outre leur situation en bordure du champ littéraire français, est leur résistance, par le biais de la création, de la fiction, aux paradigmes conceptuels du discours académique dominant. Cette résistance se manifeste sur les plans culturel, linguistique et stylistique par une déconstruction des normes dominantes et par des pratiques subversives, expressions d'une identité plurielle, métissée. Dans ce contexte de postcolonialisme, des auteurs comme Leïla Sebbar, Assia Djebar ou Mehdi Charef redéfinissent l'histoire et la littérature par leur interprétation et leur représentation singulières de la colonisation et de ses conséquences sur les échanges France/Algérie, de l'exil, des croisements culturels. Ils produisent ainsi un contre-discours qui s'oppose au discours hégémonique central, d'abord en réfutant, par des exemples pertinents, la théorie de l'assimilation en tant que conformité absolue à un modèle dominant. Ils se conçoivent eux-mêmes comme représentatifs d'un phénomène beaucoup plus complexe qui est le syncrétisme culturel et refusent une assimilation toujours conçue en rapport avec une culture-centre et, par conséquent, connotée négativement.

De même, ils remettent en cause la notion de l'acculturation qui, avec celle de l'assimilation, prévoit l'absorption de l'étranger par un État-Nation qui lui ferait oublier ses racines, sa culture, son histoire, sa langue, processus qui suppose la passivité de l'agent concerné. Ils avancent l'idée que l'influence d'une culture autre n'est jamais à sens unique mais réciproque, c'est-à-dire qu'il y a échange mutuel et fécond, interaction entre diverses cultures, diverses pratiques que le processus de l'influence réciproque conduit à un renouvellement constant. Ces écrivains, dans leur ensemble, récusent le syndrome de la victime aliénée et acculturée ou assimilée. Ils utilisent des stratégies langagières et narratives diverses, empruntées à l'Occident, comme le genre romanesque, par exemple, pour offrir au lecteur leur propre perception de certaines réalités culturelles, de certains particularismes communautaires ainsi revalorisés par leur écriture. Leïla Sebbar, en particulier, remet en question la notion même de francité en construisant des personnages qui sont de partout et de nulle part, des personnages nomades emblématiques d'une identité métissée. Elle-même – mais tout en excédant continuellement les frontières de ces champs – appartient à la fois et à la littérature française de par ses textes féministes et à une littérature plus largement francophone, postcoloniale et migrante, dans la mesure où son œuvre romanesque, qui est une œuvre de la marge et de la déterritorialité, s'affirme comme un dire opposé au discours d'un centre dominant tout en charriant la notion de dialogue interculturel. Son œuvre a évolué vers une situation de décentrement par son investissement d'un espace interculturel dépassant les limites de l'espace français classique et son cas nous amène à nous questionner sur la pertinence de la distinction établie entre les champs littéraires français et francophone.

Le beur est représentatif de cette diversité et de l'absurdité de la catégorisation, du classement. Les personnages de Sebbar créent leur propre culture qui est un mélange de codes culturels différents qui symbolise leur identité, une identité qu'ils se sont forgée et non une identité imposée par l'un ou l'autre groupe.

Conclusion

J'ai tenté, tout au long de ce travail, d'éclairer les particularités du parcours et de l'écriture de Sebbar en interrogeant sa vie, ses différents engagements et son œuvre ainsi que sa relation avec l'institution littéraire. Ce qui a permis de mettre à jour non seulement l'évolution de la trajectoire sebbarienne, mais également la manière et les *a priori* à partir desquels s'est construit le discours critique sur l'écrivaine ainsi que les critères de distinction et de classement sur lesquels se sont appuyées les instances institutionnelles pour déterminer son inscription dans tel ou tel champ.

Leïla Sebbar est, comme je l'ai déjà signalé, une écrivaine à la marge de deux champs littéraires de langue française. Son statut confus et complexe tient au fait que l'œuvre est à cheval sur les deux pays d'origine de l'auteure. Sebbar puise, en effet, ses références et la substance idéologique de ses textes dans les deux cultures, française et algérienne. Si la production féministe correspond à une période initiale d'identification et de désir d'ancrage dans une identité et des valeurs culturelles héritées de la mère, l'œuvre romanesque par contre, bien qu'enracinée dans l'espace français, est étroitement liée au Maghreb de par les personnages, les thèmes et les imaginaires véhiculés. Par conséquent, du fait de son appartenance à un double espace identitaire et culturel, l'auteure a été confinée dans un entre-deux marginalisant dans lequel sont relégués les écrivains déterritorialisés qui ne trouvent pas place dans les catégories littéraires classiques.

Le cas de Sebbar nous conduit à nous interroger sur le statut de l'écrivain venu d'ailleurs, porteur de différentes cultures et qui vit en marge de l'institution littéraire. L'étude de la réception de l'auteure démontre que l'impossibilité à classer Sebbar (par une démarche, une catégorisation autre qu'hésitante ou arbitraire), est le facteur majeur de son exclusion du champ. On peut soutenir à cet effet que l'œuvre de Sebbar est une production minoritaire dans le sens que lui donne Jacques Dubois, c'est-à-dire une production vouée non seulement à la marginalité mais également à l'exclusion. Jacques Dubois définit ainsi les littératures minoritaires :

Par littératures minoritaires, nous entendons les productions diverses que l'institution exclut du champ de la légitimité ou qu'elle isole dans des positions marginales à l'intérieur de ce champ.¹

Sebbar est une auteure minorée à l'intérieur d'un espace lui-même en position dominée. D'abord proscrite du champ littéraire français du fait de sa double origine et en dépit de ses écrits féministes, pourtant composés à l'intérieur même du champ institutionnel, elle a fait l'objet, «pour des raisons idéologiques, d'une forme de censure», ce qui a conduit à son exclusion «des filières de reconnaissance et de légitimité.»² Par ailleurs, «en dépit de son intégration tardive» dans le champ des littératures francophones, «l'effet d'exclusion continue à jouer, au moins partiellement»(133), d'une part du fait d'une classification qui demeure problématique et, d'autre part parce que la production féministe demeure écartée et donc censurée.

¹ Jacques Dubois. *L'institution de la littérature*. Op. cit. 129.

² Idem. 131.

L'analyse comparative opérée entre Sebbar et les littératures maghrébine et beure a permis de souligner la spécificité de Sebbar dont l'œuvre n'est réductible à aucun de ces deux réseaux. Elle a, de plus, mis en évidence un certain nombre de faits qui me paraissent essentiels pour une meilleure appréhension de l'auteure. Sebbar échappe, par son ambiguïté identitaire, à tout étiquetage définitionnel. Même si la francité est présentée par l'auteur comme une évidence, Sebbar peine à se définir dans la certitude d'une identité monolithique. L'écriture reflète cette indétermination à se situer autrement que dans l'absence et le non lieu. Ou tenter de se construire sinon par le biais de l'écriture conçue comme une écriture de la différence ?

Par ailleurs, bien que généralement assimilée à la littérature maghrébine ou à la production beure, l'œuvre de Sebbar ne réfère ni à l'une ni à l'autre. C'est une œuvre qui n'a pu se réaliser qu'en marge de l'une et de l'autre du fait du parcours de vie et de la trajectoire de l'auteure. La différence tient aussi à ce que la pratique d'écriture ne procède pas de motivations analogues à celles qui ont inspiré les écrivains maghrébins ou beurs. Ainsi, des faits comme l'indépendance de l'Algérie ou l'immigration, par exemple, n'ont pas eu d'impact sur son propre vécu, contrairement à nombre d'auteurs maghrébins chez qui ils ont suscité une réflexion sur l'acculturation et la légitimité d'une littérature produite dans une langue qui n'est pas la langue maternelle. Les littératures maghrébine et beure prennent source, la première dans la situation coloniale, la seconde dans le contexte post-colonial. Elles sont toutes deux nées d'une confrontation brutale

avec l'Autre, marquée par la domination, l'exploitation et le racisme, génératrice d'une problématique centrale qui est la problématique identitaire.

En outre, bien que la langue française soit sa langue maternelle et bien qu'ayant affirmé ostensiblement, à plusieurs reprises, son appartenance au champ littéraire français, Sebbar s'en écarte, ne serait-ce que par son métissage et le sujet de ses intrigues romanesques qui réfléchissent, à la façon d'un miroir, sa singularité. Sebbar, avec une production inclassable culturellement, idéologiquement dans des catégories bien délimitées, s'inscrirait plutôt dans un processus de remise en cause des frontières respectives des champs littéraires français, maghrébin et beur, remettant ainsi en question la notion même d'identité culturelle française ou algérienne, c'est-à-dire monolithique et statique. C'est une littérature de la marge qui se situe dans un entre-deux, dans ce que le critique Hommi Bhabha nomme le "tiers-espace", espace blanc ouvert à la multiplicité et à l'hybridité, c'est-à-dire à toutes possibilités de combinaison de deux cultures mises ensemble.

L'objectif de cette étude était aussi de démontrer le caractère absurde de la dissociation menée par les critiques entre l'aspect proprement littéraire et les engagements sociopolitiques successifs de l'écrivaine. L'entreprise sebbarienne constitue un tout cohérent et il est capital de la considérer dans son intégralité. En effet, c'est par rapport à tout un ensemble que doivent être estimées la singularité et la qualité de l'entreprise créatrice de Sebbar et évaluée sa position dans le champ. La situation initiale de Sebbar, son vécu, les mouvances historiques et idéologiques de la seconde moitié du XXe siècle, l'influence de conceptions, de

luttres, de réflexions théoriques, de réalisations qui s'accordaient ou s'opposaient à son propre registre sont autant de facteurs qui vont déterminer son parcours, ses choix d'écriture et conférer à son œuvre, malgré les différences de genres, une logique et une homogénéité fondamentales.

L'auteure s'est battue pour différentes causes, s'est essayée à différents genres, attitude qui signifie autant de ruptures pouvant s'expliquer par sa volonté d'accéder à la pleine reconnaissance. Son œuvre, dans ses différentes étapes, porte les marques des différents positionnements de l'écrivaine dans le champ. Sebbar a commencé sa carrière d'écrivain comme essayiste littéraire et sociologue avant de finir par se consacrer exclusivement à la fiction. Cette reconversion n'a pas manqué de m'interpeller. Un certain nombre de facteurs seraient susceptibles de la justifier. Le premier serait à relier à la double rupture de Sebbar, à la fin des années soixante-dix, avec la gauche intellectuelle et le Mouvement des femmes. Jusqu'en 1980, l'activité littéraire a constitué pour Sebbar un moyen essentiellement d'information et de dénonciation de l'aliénation et de la violence à laquelle sont exposés certains individus (esclaves, colonisés, petites filles). Dans ses essais, l'auteure exprime le tragique de la dépossession identitaire pour en mesurer les effets catastrophiques (déculturation, acculturation) et les manifestations pathologiques (meurtres, incestes, viols). L'approche de Sebbar, en ce qui concerne ses deux premiers essais, *Le mythe du bon nègre* et *Le tiers-monde dans S.A.S.*, est à inscrire toutefois dans un contexte général de contestation et de revendication. Depuis les guerres d'Algérie et du Vietnam, en effet, les intellectuels français s'intéressent au tiers-monde et aux problèmes des

jeunes nations décolonisées. Le thème du droit à la différence a émergé progressivement dans le discours de l'intelligentsia française, de même que s'est renforcée la critique des régimes capitalistes. À la fin des années soixante-dix, il se produit, cependant, ce que les médias ont appelé "le silence des intellectuels de gauche", silence imputé à une certaine réserve teintée de défaitisme engendrée chez les intellectuels par la crise économique et culturelle ainsi que par le scepticisme suscité par une crise idéologique profonde³. Les intellectuels sont, en effet, déçus par la politique menée par le gouvernement de droite. Ils ont de plus perdus leurs certitudes face à l'image négative de l'U.R.S.S. et des autres modèles marxistes (Cuba, Chine, Vietnam). Ce à quoi s'ajoute la disparition de grands penseurs (Sartre, Lacan, Barthes, Althusser), disparition qui marque la fin d'une époque, d'où une crise de la parole que Sebbar, dans les *Lettres parisiennes*, justifie ainsi :

Ce que nous avons cherché plusieurs années durant, à travers des projets prétextes, nous ne l'avons pas trouvé. Nous étions dans la nostalgie et la nostalgie fait mourir à petits coups sournois. Nous avons cru à un artifice naïf qui n'a rien remis en place, rien recréé, rien créé que peut-être de la déception, de la tristesse. (122)

Le désarroi et la déception de l'auteure sont perceptibles. Ils laissent place rapidement à un constat critique, lucide, sévère et désabusé à travers lequel Sebbar s'explique sur les raisons de sa double rupture avec la gauche intellectuelle et avec le M.L.F. La rupture est essentiellement due, affirme-t-elle, à l'opportunisme manifesté par ses anciens camarades de lutte décrits, dans les

³ Roland Cayrol. (1994). *Le grand malentendu : Les Français et la politique*. Paris : Seuil.

Pierre Bréchon [dir.]. (2000). *Les valeurs des Français : évolutions de 1980 à 2000*. Paris : A. Colin.

Lettres parisiennes, comme des individus «manipulateurs et corrompus» (123), «cherchant à s'établir dans le pouvoir politique politicien et le pouvoir des grands médias» (122). C'est avec beaucoup de virulence et d'amertume qu'elle évoque ses «anciens compagnons du gauchisme, de 68 et après, qui courent en ordre dispersé pour attraper les bienfaits de l'État et qui bradent le tiers monde présent chez eux, de l'autre côté des hauts murs des ghettos, dans des sanglots pathétiques et hypocrites» (123).

La rupture et la réorientation idéologiques de Sebbar ainsi que la restructuration de l'entreprise scripturaire s'expliquent également par la déception provoquée par la non reconnaissance du champ. Sebbar, en dépit de ses tentatives d'ancrage dans le champ littéraire français, dans les années soixante-dix, n'a jamais été reconnue comme une écrivaine française. Elle a au contraire subi une exclusion totale qui ne pouvait qu'ajouter à sa frustration. Elle n'est ainsi jamais mentionnée dans les anthologies ni dans les ouvrages d'histoire littéraire traitant du féminisme français alors que sa contribution au Mouvement Des Femmes a été conséquente, comme je l'ai démontré dans le chapitre III. C'est suite à cette non reconnaissance que Sebbar va désormais s'acharner à mettre en avant sa différence ethnique, échafaudant ainsi une identité métisse, à la croisée de deux espaces. Il est donc important de noter le changement survenu suite au rejet par l'institution française et de bien voir que l'œuvre de Sebbar au début, en tout cas en ce qui concerne sa production féministe, n'est pas formulée et ne se présente pas comme faisant partie d'un discours identitaire spécifique qui se situerait hors de l'espace littéraire français et travaillerait à la déconstruction des systèmes

établis, mais comme une écriture appartenant au patrimoine culturel français. Elle va même jusqu'à signer ses premiers essais du nom de son mari : Leïla Sebbar-Pignon. Ce sont les textes autobiographiques et fictionnels qui, introduisant la problématique de l'altérité par l'affirmation d'une différence ontologique et par une centralisation du discours sur la langue, l'hybridité, la double identité, déplacent cette écriture vers la périphérie, attitude qui dénote une expérience identitaire vécue sur le mode de l'hétérogénéité, de l'incohérence et de l'instabilité. L'insistance de Sebbar sur son appartenance à la France reposait en fait sur la certitude d'une identité nationale héritée de la mère et la référence à un modèle culturel central dominant, identité qui s'avère une identité essentiellement linguistique qui ne suffit pas à fonder une identité de culture ni à l'intégrer au champ littéraire français.

C'est donc désormais sur sa propre réalité, celle du métissage ethnoculturel, que va se fonder l'auteure pour écrire le déracinement généré par la colonisation et le contact de cultures antagoniques, une réalité complexe où les dissemblances sont problématisées, à travers le discours romanesque mais également dans des textes autobiographiques où la référence à l'exil est nettement affichée et où Sebbar révèle une identité instable, conséquence d'une dualité culturelle imposée par la double origine. Les écrits autobiographiques sont autant d'auto-analyses. On y décele une prise de distance vis-à-vis d'un vécu et, en particulier, d'une enfance marquée par une position indéterminée entre deux référents culturels.

La réorientation thématique et générique de Sebbar doit, par conséquent, être considérée comme un «déplacement» qui «implique un changement de secteur et la reconversion d'une espèce de capital spécifique en une autre»⁴, auquel s'ajoute le besoin devenu impérieux de transcrire, par le biais d'un projet fondateur qui est la création fictionnelle, un *Je* problématique.

L'analyse biographique révèle l'impact exercé par un sentiment d'exil devenu inhérent ainsi que le rôle déterminant d'une dualité ethnoculturelle difficilement assumée, dans la genèse de l'œuvre romanesque. Bourdieu affirme que :

Le rapport subjectif qu'un écrivain entretient à chaque moment avec l'espace des possibles dépend très fortement des possibles qui lui sont statutairement accordés à ce moment, et aussi de son habitus qui s'est originairement constitué dans une position impliquant elle-même un certain droit aux possibles.⁵

La constante référence dans les textes à l'exil, au déracinement et à la problématique d'une identité indéterminée m'a conduite à revenir sur certains événements significatifs de la vie de l'auteure, en particulier ceux qui concernent son enfance, de façon à montrer leur incidence sur la trajectoire de celle-ci et confirmer que ses prises de positions sont étroitement dépendantes de sa position dans un espace social donné ayant engendré une certaine perception et vision du monde. Les différentes positions de Sebbar dans l'espace social et dans le champ du pouvoir sont tributaires de certaines dispositions essentielles. Il y a une relation étroite de cause à effet entre les dispositions sociales et culturelles de Sebbar et sa vocation littéraire. Il s'agissait donc de s'appuyer sur des éléments

⁴ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Op. cit. 360.

⁵ Idem. 362.

biographiques pour démontrer que la trajectoire et le parcours de Sebbar portent l'empreinte d'une série de ruptures, de choix, se construisent dans une histoire collective et individuelle et ainsi mettre en lumière les déterminismes qui sont à l'origine du discours sebbarien sans toutefois perdre de vue que l'œuvre et le comportement de l'auteur procèdent également d'une logique créatrice et d'une pensée autonome.

Dubois soutient que le produit littéraire s'élabore, outre l'interaction de plusieurs instances qui codifient et reproduisent les normes régissant l'ensemble de la production, dans la corrélation d'autres structures telles la famille et l'école. Bourdieu, de son côté, affirme également l'importance du milieu familial dans l'évolution et les prises de position de l'écrivain dans le champ des possibles :

Les familles sont des corps [...] animés [...] d'une tendance à perpétuer leur être social, avec tous ses pouvoirs et ses privilèges, qui est au principe des *stratégies de reproduction*, stratégies de fécondité, stratégies matrimoniales, stratégies successorales, stratégies économiques et enfin et surtout stratégies éducatives.⁶

J'ai, dans le chapitre II, tenté de définir l'espace social dans lequel a grandi et s'est formée Sebbar. Ce qui a permis de constater que l'histoire personnelle de l'auteure est à relier au contexte historique de la colonisation. En effet, par delà la complexité et la spécificité d'un destin individuel, se dévoile l'histoire problématique d'une nation soumise à des déterminants historiques particuliers. Car la colonisation a conduit à l'émergence d'une nouvelle identité des populations maghrébines confrontées désormais à la dualité linguistique et culturelle. Cette métamorphose a été accentuée dans le cas de l'auteure du fait de

⁶ Pierre Bourdieu. *Raisons pratiques*. Op. cit. 39.

l'acculturation d'un père instituteur-indigène qui, soumis à l'emprise culturelle du colonisateur, a adopté la langue, les valeurs et le mode de vie français, et du fait d'une mère française qui a tenu à maintenir vivace la conscience de son pays à travers une éducation et un enseignement qui excluaient totalement la langue et la culture du père. L'attitude parentale a ainsi conduit à la reproduction au sein même de la famille de la relation dominant/dominé qui prévalait alors dans l'Algérie colonisée, déterminant la distanciation de Sebbar par rapport à ses racines paternelles et accentuant un sentiment très fort d'appartenance à la France. La déculturation n'a toutefois pas abouti à une intégration totale de l'auteur au groupe dominant pas plus qu'elle n'a été capable de l'amener à assumer harmonieusement sa francité. Au contraire, elle n'a fait que rendre difficile sinon impossible toute référence à un groupe d'appartenance précis et ancrer dans l'esprit de l'auteur la conscience aigüe d'une différence, d'une singularité intrinsèques.

L'analyse des écrits autobiographiques a permis de relever l'impact considérable du milieu familial sur l'auteure. Les motifs de la mère, du père, de l'école, du village de l'enfance algérienne reviennent constamment. Ils ont joué un rôle important dans la trajectoire de l'écrivaine. Le village natal qui, pour Sebbar, semble représenter l'Algérie, apparaît comme un espace structuré et hiérarchisé, c'est-à-dire que la place des uns et des autres y est nettement délimitée par le rang social, l'appartenance ethnique et religieuse, la langue. L'école y occupait une place importante, comme lieu d'habitation et d'enseignement et, par conséquent, en tant qu'axe essentiel du champ du pouvoir dont l'action, combinée

aux dispositions (ce que Sebbar doit à ses origines, ses qualités, ses dons, ses atouts) et au capital hérité (culturel, social, économique), va déterminer le parcours de l'auteure. La mère apparaît également à travers les textes qui lui sont consacrés comme une figure surdéterminée au pouvoir sublimé : «Ma mère était une maîtresse d'école sévère. Mère modèle. Épouse modèle.» (*Si je parle*, 1182) La mère, par le choix exclusif de la langue française, a pratiqué une forme de racisme subtil, de racisme de classe, que Bourdieu nomme «racisme de l'intelligence» et qui est une stratégie de domination ainsi définie par Accardo et Corcuff :

Ce racisme est propre à une classe dominante dont la reproduction dépend, pour une part, de la transmission du capital culturel, capital hérité qui a pour propriété d'être un capital incorporé, donc apparemment naturel, inné.⁷

L'effacement de la langue arabe a eu pour conséquence de présenter la culture dominée comme illégitime, ancrant chez Sebbar un complexe d'infériorité par rapport aux autres, la conduisant au dénigrement et à la dépréciation de la culture paternelle et à la croyance dans la seule légitimité de la culture maternelle dominante. Ce rejet était, comme elle l'expliquera plus tard, essentiellement un mécanisme de défense et de survie. L'on peut se demander si ce n'est pas en réaction à cette attitude négative d'ajustement aux valeurs du groupe dominant que Sebbar a choisi de peindre des adolescents issus de l'immigration, c'est-à-dire le groupe social le moins intégré, dont le comportement exprime le refus absolu de la soumission et de la docilité que suppose l'adhésion aux pratiques de la

⁷ Alain Accardo et Philippe Corcuff. (1986). *La sociologie de Bourdieu : textes choisis et commentés*. Bordeaux : Le Mascaret. 48.

culture dominante, et l'affirmation dans la provocation d'une identité sociale et culturelle autre.

Sebbar, devant son impuissance à abolir la césure originelle, va se constituer une identité de traverse et se créer son propre espace, un espace de l'entre-deux, sis au croisement des cultures. Selon Stuart Hall⁸, l'individu porteur de plusieurs cultures ne peut espérer parvenir à l'unité culturelle. Condamné à l'hybridité, il doit choisir entre perpétuer l'enfermement ou confronter sa propre altérité et, en la préservant, rendre féconde la division dont il a pu souffrir antérieurement. La réflexion de Sebbar va dans le même sens puisqu'elle affirme: «Je m'aperçois que cette division dont j'ai pu souffrir, aujourd'hui j'y tiens et je veux la préserver.» (*Lettres parisiennes*, 29) Par un retournement de situation salulaire, la dualité de l'écrivaine, autrefois cause de déséquilibre, est désormais assumée. Elle devient fondatrice. De déstabilisateur, le métissage acquiert une charge symbolique positive et nous assistons à l'établissement, à partir des années 80, d'un discours de la singularité désormais revendiquée qui passe par une réflexion sur les effets de l'hybridité, mais aussi par la constitution d'une position isolée dans le champ. L'écriture est alors perçue comme le seul principe organisateur, réparateur et unificateur d'une identité éclatée. Elle est «le lieu unitaire, rassembleur de divisions, des schismes meurtrières, des éclats de mémoire et d'histoire» (*Lettres parisiennes*, 138), de même que le seul espace d'enracinement possible, intellectuel et affectif : «Il me semble parfois que ma seule terre c'est l'écriture.»(*Lettres parisiennes*, 10)

⁸ Stuart Hall. (1993). «Culture, Community. Nation». *Cultural Studies* 7-3. 349-363.

L'œuvre se veut ainsi espace de recreation de l'identité, une identité métisse qui se façonne dans le miroir de l'écriture, lieu de refuge et de ressourcement :

Je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écrit dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'histoire et de l'univers. (*Lettres parisiennes*, 138)

Les fictions de Sebbar, exposant des itinéraires singuliers, caractérisés par le contact et le conflit des cultures dans une France multiculturelle, où les minorités sont marginalisées, se veulent symboliques de ce métissage, des croisements interethniques et interculturels, des tensions communautaires et des conflits identitaires qui résultent des déplacements et des bouleversements consécutifs à la colonisation et à la décolonisation. Elles vont lui permettre d'inscrire son double héritage dans des textes où écriture et mémoire sont indissociablement liées et ainsi d'instaurer un dialogue entre les deux rives, algérienne et française : «Je sais aujourd'hui et pour longtemps je crois (...) que rien ne pourra plus me séparer de l'Algérie et que si je m'enferme, c'est pour parler d'elle.»⁹ La survivance de la mémoire du pays natal se manifeste de façon privilégiée dans une œuvre attestant d'une existence fragmentée, du déchirement, de l'entre-deux et qui fait s'entrecroiser et s'interpénétrer deux univers culturels, l'Orient et l'Occident, par un double système d'images et de références gravées

⁹ Christiane Achour [dir.]. *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature algérienne de langue française*. Op. cit. 176-177.

dans la langue d'écriture. L'écrivaine inscrit ainsi dans la langue d'usage la trace d'une autre mémoire culturelle.

Sebbar a fait de l'écriture romanesque le lieu de remise en question de toute identité fixe et univoque, qu'elle soit collective et individuelle. Prisonnière d'une hétérogénéité fondamentale, Sebbar est, comme elle le souligne sans cesse dans les *Lettres parisiennes*, irrémédiablement marquée par sa situation de «croisée» (79), de métisse à la jonction de deux pays, deux cultures opposés et son histoire demeurera inextricablement liée «à la politique, à la guerre d'Algérie, à la tension entre Français et Arabes» (73). Sa singularité naît justement de la position inconfortable et fragile qui est la sienne et qui ne peut, malgré ses efforts et des propos parfois très optimistes, conduire qu'à un équilibre fort incertain puisque l'écrivaine se considère «toujours à la lisière, frontalière, en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté, de l'autre, en déséquilibre permanent.» (30)

Bibliographie

I- Corpus

1- Œuvres étudiées

Essais:

SEBBAR, Leïla. 1974. «Le mythe du bon nègre ou l'idéologie coloniale dans la production romanesque du XVIIIème siècle». *Les Temps Modernes*. No 336-337-338. Juillet-Août-Septembre. 2349-2375 et 2588-2613.

---1975. «Le tiers-monde dans S.A.S.: Mythologie et fascisme». *Les Temps Modernes*. No 345. Avril. 1414-1440.

---1976. «Mlle Lili ou l'ordre des poupées. Petites filles en éducation». *Les Temps Modernes*. No 358. Mai. 1169-2032.

---1978. *On tue les petites filles*. Paris : Stock.

---1980. *Le pédophile et la maman*. Paris : Stock.

---1980/81. «Paris, géographie de l'exil». *Les temps Modernes*. No 413-414. Décembre-Janvier. 945-972 et 1233-1269.

b) Romans:

SEBBAR, Leïla. 1981. *Fatima ou les Algériennes au square*. Paris : Stock.

---1982. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock.

---1984. *Parle mon fils, parle à ta mère*. Paris : Stock.

---1984. *Le Chinois vert d'Afrique*. Paris : Stock.

---1985. *Les carnets de Shérazade*. Paris : Stock.

---1987. *J.H. cherche âme-sœur*. Paris : Stock.

---1991. *Le fou de Shérazade*. Paris : Stock.

---1993. *Le silence des rives*. Paris : Stock.

---1999. *La seine était rouge, Paris, octobre 1961*. Paris : Thierry Magnier.

c) Recueils de nouvelles:

SEBBAR, Leïla. 1990. *La négresse à l'enfant*. Paris : Syros- Alternatives.

---1996. *La jeune fille au balcon*. Paris : Seuil.

---1999. *Soldats*. Paris : Seuil.

d) Albums de photographies:

DOAN, Dominique, PÉNOT, Luce et Péjubet Dominique. 1981. *Des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique*. Texte de Leïla Sebbar. Paris : Nathan.

GAYE, Amadou. 1988. *Génération métisse*. Textes de Leïla Sebbar et Éric Favereau. Paris : Syros-Alternatives.

GARANGER. Marc. 1990. *Femmes des Hauts-Plateaux. Algérie 1960*. Texte de Leïla Sebbar. Paris : La boîte à documents.

e) Récits autobiographiques:

SEBBAR, Leïla. 1977. «Sur sa culotte bleue en toile à matelas». *Sorcières*. No 9. 42-43.

---1978. «Si je parle la langue de ma mère». *Les Temps Modernes*. No 379. Février. 1179-1188.

---1985. «La langue de l'exil». *La quinzaine littéraire*. No 436. 16-31 mars. 8-10.

---1985. «Paroles d'exil». *Magazine littéraire*. No 221. Juillet-Août. 38-39

---1986. *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*. Dans Leïla Sebbar et Nancy Huston. Paris : Bernard Barrault.

---1988. «Si je ne parle pas la langue de mon père». Dans Adeline Sagalyn [dir.]. *Voix de pères, voix de fille. 15 femmes écrivains parlent de leurs pères*. Paris : Maren Sell et Vie. 153-164.

---1988. «À ma mère». Dans Christiane Jajolet et Marcel Pisiaux [dir.]. *À ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère*. Paris : Éd. Pierre Horay. 323-328.

---1991. «Le corps de mon père dans la langue de ma mère. Paradoxes du féminin en Islam». *Cahiers Intersignes* 22.

- 1993. «La moustiquaire». Dans Leïla Sebbar et Nancy Huston [dir.]. *Une enfance d'ailleurs. 17 écrivains racontent*. Paris : Belfond. 243-253.
- 1992. «Lire loin pour revenir». Dans Thierry Paquot [dir.]. *La bibliothèque des deux rives. Sur la Méditerranée occidentale*. Paris : Lieu commun. 33-40.
- 1997. «On tue les instituteurs». Dans Leïla SEBBAR [dir.]. *Une enfance algérienne*. Paris : Gallimard. 189-198.
- 1998. «Les mères du peuple de mon père, dans la langue de ma mère». Dans Andrée Dore-Audibert et Souad Khodja [dir.]. *Être femme au Maghreb et en Méditerranée, du mythe à la réalité*. Paris : Karthala. 159-165.
- 2001. «Les jeunes filles de la colonie». Dans Leïla Sebbar [dir.]. *Une enfance outre-mer*. Paris : Seuil. 187-197.
- 2003. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard.

f) Entretiens:

- BENAOUDA, Lebdaï. 1992. «Rencontre de violence et d'amour». *El Watan*. 20 octobre. 13-14.
- BOUSSOUF, Malika. 1986. «Pour Shérazade le voyage n'est pas fini». *Révolution africaine* 1143. 24-30 janvier. 6-7.
- HAMMOUDI, Rachid. 1992. «Rencontres, carrefours, croisements, lisières». *Sources*. 21 octobre. 45.
- HOUSSIN, Monique. 1998. «Algérie. Le regard de l'exil». *Regards* 36. Juin. www.regards.fr/archives/1998
- HUGON, Monique. 1986. «Leïla Sebbar ou l'exil productif». *Notre librairie* 84. 32-37.
- KARZAZI, Wafae. 2002. Entretien. Paris. 10 janvier.
- RAITH, Mustapha. 1992. «Leïla Sebbar et Christiane Achour/Dialogue entre les deux rives». *El Watan*. 29 octobre. 15.
- SAMRAKANDI, Mohammed El Habib. 1987. «Leïla Sebbar : un écrivain de "croisement"». *Horizons maghrébins* 11. 34-37.
- SANZIO, Alain. 1980. «Controverse : Aimer les enfants». *Masques*. No 5. 105-108.

SEBBAR, Leïla et BINET, Laurence. 2000. «Choix de la fiction ou du récit documentaire pour témoigner des réalités d'un pays, d'un événement ou de faits de guerre». Soirée-rencontre du 27 mars au CDDP.
www.ac-nantes.fr:8080/peda/disc/cdi/animlect/2000/debatbis.htm

SMATI, Thoria. 1988. «Une littérature du croisement». *Parcours Maghrébins*. No 17. Juin. 45-47.

TERVONEN, Tania. 2003. «Je ne parle pas la langue de mon père». *Africultures*. Février-Mars.
www.africultures.com

g) Publications virtuelles:

SEBBAR, Leïla. 1986. *Travail de ménagère, travail d'écrivaine*. Essai.
clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/ecrivaine.html

---1993. *Le bal*. Nouvelle.
clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/bal.html

---1995. Lettre à des étudiants de Swarthmore College (PA, USA). 12 décembre.
clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/lettre_etudiants.html

h) Revues et journaux:

SEBBAR, Leïla. 1976-1982. *Sorcières*.

---1977-1980. *Histoires d'Elles*.

---1979-1985. *Sans Frontières*.

2- Œuvres consultées

a) Auteures féministes:

BEAUVOIR, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris : Galilée.

CIXOUS, Hélène. 1969. *Dedans*. Paris : Grasset.

---1975. « Le rire de la Méduse ». *L'arc*. No 61. 39-54.

FARGUIER, Marie-Odile. 1976. *Le Viol : Enquête*. Paris : L'Étincelle.

GRANINI-BELOTTI, Elena 1975. *Du côté des petites filles*. Paris : Éd. Des Femmes.

HUSTON, Nancy. 1979. *Jouer au papa et à la maman : De l'amour des enfants*. Paris : Ramsay.

IRIGARAY, Luce. 1979. *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris : Minuit.

LAÏK, Madeleine. 1976. *Fille ou garçon*. Paris : Denoël-Ghontier.

LE GARREC, Evelyne. 1979. *Un lit à soi*. Paris : Seuil.

ROCHEFORT, Christiane. 1976. *Les enfants d'abord*. Paris : Grasset.

VALABRÈGUE, Catherine. 1978. *Des enfants pourquoi?* Paris : Stock.

b) Auteurs maghrébins :

BEN JELLOUN, Tahar. 1969. *Harrouda*. Paris : Denoël.

---1976. *La Réclusion solitaire*. Paris : Denoël.

---1977. *La plus haute des solitudes*. Paris : Seuil.

---1985. *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil.

---1987. *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil.

---1991. *Les Yeux baissés*. Paris : Seuil.

BOUDJEDRA, Rachid. 1972. *L'insolation*. Paris : Gallimard.

---1975. *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Paris : Denoël.

---1992. *FIS de la haine*. Paris : Denoël.

CHRAÏBI, Driss. 1954. *Le passé simple*. Paris : Denoël.

---1972. *La civilisation, ma mère!...* Paris : Denoël.

---1981. *Une enquête au pays*. Paris : Seuil.

---1982. *La Mère du Printemps*. Paris : Seuil.

---1986. *Naissance à l'aube*. Paris : Seuil.

---1995. *L'homme du livre*. Paris : Balland.

DIB, Mohammed. 1952. *La grande maison*. Paris : Seuil.

---1954. *L'incendie*. Paris : Seuil.

---1957. *Le métier à tisser*. Paris : Seuil.

---1962. *Qui se souvient de la mer*. Paris : Seuil.

---1985. *Les terrasses d'Orsol*. Paris : Sindbad.

---1989. *Le sommeil d'Ève*. Paris : Sindbad.

DJEBAR, Assia. 1957. *La Soif*. Paris : Julliard.

---1958. *Les Impatients*. Paris : Julliard.

---1962. *Les Enfants du nouveau monde*. Paris : Julliard.

---1967. *Les alouettes naïves*. Paris : Julliard.

---1983. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des Femmes.

---1985. *L'amour, la fantasia*. Paris : Jean-Claude Lattès.

---1987. *Ombre sultane*. Paris : Jean-Claude Lattès.

---1991. *Loin de Médine : filles d'Ismaël*. Paris : Albin Michel.

---1995. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.

---2002. *La femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.

FERAOUN, Mouloud. 1950. *Le fils du pauvre*. Le Puy : Cahiers du Nouvel Humanisme.

---1953. *La terre et le sang*. Paris : Seuil.

---1957. *Les chemins qui montent*. Paris : Seuil.

HADDAD, Malek. 1958. *La dernière impression*. Paris : Julliard.

---1959. *Je t'offrirai une gazelle*. Paris : Julliard.

---1960. *L'Elève et la leçon*. Paris : Julliard.

KHAIR-EDDINE, Mohammed. 1973. *Le déterreur*. Paris : Seuil.

---1976. *Une odeur de mantèque*. Paris : Seuil.

KATEB, Yacine. 1956, *Nedjma*. Paris : Seuil.

---1959. *Le cercle des représailles*. Paris : Seuil.

MECHAKRA, Yamina. 1979. *La Grotte éclatée*. Alger : SNED.

MEMMI, Albert. 1953. *La statue de sel*. Paris : Buchet-Chastel.

---1955. *Agar*. Paris : Buchet-Chastel.

MIMOUNI, Rachid. 1982. *Le fleuve détourné*. Paris : Laffont.

MOKEDDEM, Malika. 1993. *L'Interdite*. Paris : Grasset.

c) Auteurs beurs :

BEGAG, Azouz. 1986. *Le Gone du Chaâba*. Paris : Seuil.

BELGHOUL, Farida. 1986. *Georgette !* Paris : Barrault.

BOUKHEDENNA, Sakinna. 1987. *Journal : "Nationalité immigrée"*. Paris : L'Harmattan.

CHAREF, Mehdi. 1983. *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris : Mercure de France.

DJAIDANI, Rachid. 1999. *Boumkoeur*. Paris : Seuil.

HOUARI Leïla. 1985. *Zeïda de nulle part*. Paris : L'Harmattan.

--- 1988. *Quand tu verras la mer*. Paris : L'Harmattan.

IMACHE, Tassadit. 1989. *Une fille sans histoire*. Paris : Calmann-Lévy.

KALOUAZ, Ahmed. 1991. *Leçons d'absence*. Paris : Noël Blandin.

KESSAS, Ferrudja. 1990. *Beur's story*. Paris : L'Harmattan.

KETTANE, Nacer. 1985. *Le Sourire de Brahim*. Paris : Denoël.

NINI, Soraya. 1993. *Ils disent que je suis une beurette*. Paris : Fixot.

TADJER, Akli. 1984. *Les ANI du Tassili*. Paris : Seuil.

ZITOUNI, Ahmed. 1984. *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains*. Paris : Laffont.

d) Autres:

CHATEAUBRIAND, René de. 1867. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris : Briez.

FLAUBERT, Gustave. 1991. *Voyage en Égypte*. Paris : Grasset.

GAUTIER, Théophile. 1973. *Voyage pittoresque en Algérie*. Genève : Droz.

KHAWAM, René R. 1986. *Les Mille et une nuits*. Paris : Phébus.

LOTI, Pierre. 1974. *Le roman d'un spahi*. Paris : Calmann-Lévy.

---1987. *Aziyadé*. Paris : Calmann-Lévy.

ROBIN, Régine. 1989. *Le roman mémoriel*. Montréal : Le Préambule.

RUSHDIE, Salman. 1991. *Patries imaginaires*. Paris : Christian Bourgeois.

TRISTAN, Flora. 1980. *Les pérégrinations d'une paria : 1833-1834*. Paris : Maspéro.

WOOLF, Virginia. 1977. *Une chambre à soi*. Paris : Denoël-Ghontier.

II- Thèses et études sur l'œuvre de Leïla Sebbar

1- Thèses

CLIFFORD, Carole-Christiane. 1999. *Writing Others : Itinerary, Poetics and Reception of Leïla Sebbar's Novels and Short Stories*. Doctorat, University of Virginia.

DONADEY, Anne .1993. *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Assia Djebar and Leïla Sebbar*, Doctorat. Northwestern University.

HUUGHE, Laurence Christine. 1998. *Forbidden Gaze, Several Sounds, The problematic of the Gaze in the Works of Algerian Women Writers from Colonial and Postcolonial Eras*. Doctorat. Brown University.

McCONNEL, Daphne Leigh. 1998. *Identity and Subjectivity in the Works of North African and French North-African Women Novelists*. Doctorat. University of Georgia.

MC CULLOUGH, Mary Elisabeth. 2001. *'Beur' culture as 'metisage' in the works of Leïla Sebbar*. Doctorat. Michigan State University.

MERINI, Rafika. 1992. *The subversion of the Culture of Voyeurism in the Works of Assia Djebar and Leïla Sebbar : a Socio-Literary Study*. Doctorat. State University of New York.

ORLANDO, Valérie. 1996. *Beyond Postcolonial Discourse : New Problematics of Feminine Identity in Contemporary Francophone Literature*. Doctorat. Brown University.

SCHNEIDER, Annedith-Marie. 1998. *Remembering Hybridity : Nation, Community and Identity in Representations of the Algerian Conflict and its Aftermath*. Doctorat. Cornell University.

VERGANO, Elisabeth Lucie. 1991. *Poétique, politique et culture dans les romans de Leïla Sebbar*. Doctorat. Austin University of Texas.

WAHBI, M'Hamed. 1994. *Leïla Sebbar ou l'affirmation ambiguë*. Doctorat. Université Paris XIII.

2- Études critiques et articles

ABU-HAIDAR, Farida. 1991. «Leïla Sebbar : The Voice of Silence and Protest». *Women. A cultural review* 2: 3. 260-263.

---1996. «Unmasking Women : The female Persona in Algerian Fiction». In Laila Ibnlfassi and Nicki Hitchcott [ed.]. *African Francophone Writing*. Oxford: Berg. 69-81.

ACHOUR, Christiane. 1991. «Leïla Sebbar. L'île, espace d'exclusion ou de croisement?» Dans Christiane Achour [dir.]. *Diwan d'inquiétude et d'espoir: la littérature féminine algérienne de langue français*. Alger : ENAG. 174-197.

---1994. «Leïla Sebbar, *Le silence des rives*; Fatima Gallaire, *Au loin, les caroubiers*; Jacqueline Guerroudj, *Des douars et des prisons*». *Journal of Maghrebi Studies* 2: 1. 88-96.

ALAOUI, M'hamed. 1993. «Loin des mots de la mère». *Maghreb Magazine* 18. Octobre. 82-83.

ARAGO, Françoise. 1984. «L'enfant traqué». *Jeune Afrique* 1226. Du 04 au 10 juillet. 68.

---1991. «Shérazade est de retour». *Jeune Afrique* 1571. Du 06 au 12 février. 72-73.

- ARMEL, Aliette. 1993. «Dans la folie de l'Algérie». *Le Magazine Littéraire* 309. Avril. 84-85.
- BAROGHEL-HANQUIER, Magalie. 1994. «Identité mythique et différences viables dans *Le Chinois vert d'Afrique* de Leïla Sebbar». *Revue Francophone* 9: 1. Printemps. 59-66.
- BENABDESSADOK, Chérifa. 1984. «À la croisée des continents». *Afrique-Asie* 360. 04 novembre. 66-68.
- BEN HADDOU, Halima. 1984. «S'aimer sans se comprendre». *Jeune Afrique* 1241. 17 octobre. 82.
- BONN, Charles. 1994. «Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine, en France et en Belgique». *Notre librairie* 118. Juillet-Septembre. 98-107.
- BRAHIMI, Denise. 1992. «La nouvelle algérienne». *Notre librairie* 111. Octobre-Décembre. 51-54.
- 1994. Leïla Sebbar. «*Le silence des rives*». *Notre librairie* 119. Octobre-Décembre. 192-193.
- 1995. «Shérazade, d'après *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, de Leïla Sebbar». Dans *Maghrébines. Portraits littéraires*. Paris : L'Harmattan-Awal. 165-174.
- CHITOUR, Marie-Françoise. 1998. «Une parole féminine épistolaire : *Lettres parisiennes* de Nancy Huston et Leïla Sebbar». Dans Christiane Achour [dir.]. *Cahiers Jamel Eddine Bencheikh, Savoir et imaginaire*. (= *Études littéraires maghrébines* 13). Paris : L'Harmattan. 187-201.
- 1999. «Écrire sur du silence, du vide et de l'absence. L'émigration dans *Le silence des rives* de Leïla Sebbar». Dans Ernstpeter Ruhe [dir.]. *Die Kinder der Immigration : Les enfants de l'immigration*. Würzburg : Königshausen et Neumann. 187-203.
- CLIFFORD, Caroline. 1994. «The music of Multiculturalism in Leïla Sebbar's *Le Chinois vert d'Afrique*». *The French Review* 68: 1. Octobre. 52-60.
- DÉJEUX, Jean. 1991. «Leïla Sebbar. *Le fou de Shérazade*». *Hommes et Migrations* 1140. Février. 60.
- 1993. «Leïla Sebbar. *Le silence des rives*». *Hommes et Migrations* 1165. Mai. 99-101.

- DONADEY, Anne. 1998. «Cultural *Métissage* and the Play of Identity in Leïla Sebbar's *Shérazade* Trilogy». In Eleazar Barkan and Marie-Denise Shalton. *Borders, Exiles, Diasporas*. Stanford : Stanford University Press. 257-271.
- DHOUKAR, Hédi. 1991. «Écritures de femmes». *Hommes et Migrations* 1141. Mars. 68-72.
- DUGAS, Guy. 1997. «Littérature d'auteurs-femmes au Maghreb». *Lettres et cultures de la langue française* 22. 2^{ème} semestre. 69-74.
- DU PLESSIS, Nancy. 1989. «Leïla Sebbar : Voice of Exile». *World Literature Today* 63: 3. 415-417.
- HOELTGEN, Dominique. 1983. «Shérazade, Djamila, Farid et les autres. Les fils d'émigrés tirillés entre deux mondes». *Jeune Afrique* 1151. 26 janvier. 69.
- HUUGHE, Laurence. 2000. «Déconstruction du regard panoptique orientaliste : La contribution narrative d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar». *Études francophones* 15: 2. 89-99.
- 2001. *Écrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, écriture et identité*. Paris : Publisud.
- JAY, Salim. 1983. «*Fatima ou les Algériennes au square* : compte-rendu». *L'Afrique littéraire* 70. 92.
- 1983. «*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* : compte-rendu». *L'Afrique littéraire* 70. 93-95.
- LARONDE, Michel. 1987/1988. «Leïla Sebbar et le roman "croisé" : histoire, mémoire, identité». *Celfan* 7: 1-2. Novembre-Février. 6-13.
- 2003. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan. Collection «Autour des écrivains maghrébins».
- LE BOUCHER, Dominique. 1997. «Une enfance pour voir l'autre». *Algérie Littérature/Action* 12-13. Juin-Septembre. 159-176.
- LIONNET, Françoise. 1995. «Narrative Journeys : The Reconstruction of Histories in Leïla Sebbar's *Les carnets de Shérazade*». In *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*. Ithaca et Londres : Cornell University Press. 167-186.

- 1996. «Logiques métisses : Cultural Appropriation and Postcolonial Representations». In *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 321-342.
- 1997. «Narrative Strategies and Postcolonial Identity in Contemporary France : Leïla Sebbar's *Les carnets de Shérizade*». In Gisela Brinker-Gabler et Sidonie Smith [ed.]. *Writing New Identities : Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*. Minneapolis : University of Minnesota Press . 62-77.
- LIPPERT, Anne. 1987/1988. «Cultural Mix and Personal Integrity in Leïla Sebbar's *J.H. cherche âme soeur*». *Celfan* 7: 1-2. Novembre-Février. 2-5.
- MARX-SCOURAS, Danielle. 1993. «The Mother Tongue of Leïla Sebbar». In *Contemporary Feminist Writing in French*. (= *Studies in Twentieth century literature* 17: 1). 45-61.
- MENAGER, Serge. 1995. «Traces : Leïla Sebbar atteint au silence des rives». *Nottingham French Studies* 34: 2. 67-74.
- 1997. «Sur la forme du roman de Leïla Sebbar : *Le silence des rives*». *Études francophones* 12: 2. 55-65.
- MERINI, Rafika. 1999. *Two Major Francophone Writers. Assia Djébar and Leïla Sebbar*. New York : Lang.
- MORTIMER, Mildred. 1988. «Language and Space in the Fiction of Assia Djébar and Leïla Sebbar». *Research in African Literatures* 19: 3. 301-311.
- 1992. «On the Road : Leïla Sebbar's Fugitive Heroines». *Research in African Literatures* 23: 2. 195-201.
- 1999. «Coming home : Exile and Memory in Sebbar's *Le silence des rives*». *Research in African Literatures* 30: 3. 125-134.
- NACCACHE, Amal. 1993. «Le silence des rives». *Arabes* 76. Avril. 75
- ORLANDO, Valérie. 1994. «A la recherche du "devenir-femme" dans le Troisième Espace de culture : *Shérizade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leïla Sebbar». *Women in French Studies* 2. 19-31.
- OURAMDANE, Nacer. 1987. «*Jeune homme cherche âme sœur* de Leïla Sebbar». *Algérie-Actualité*. Du 08 au 14 octobre. 31.
- 1990. «Écritures de la migration : Accords variés». *Algérie-Actualité*. Du 09 au 15 août. 30.

- PLESSIS, Nancy du. 1989. «Leïla Sebbar, Voice of Exile». *World Literature Today* 63-3. 415-417.
- PROULX, Patrice. 2000. «Writing Home : Explorations of Exile and Cultural Hybridity in the Correspondence of Nancy Huston and Leïla Sebbar». *Esprit créateur* 40: 4. 80-88.
- 2001. «Points de croisement : l'inscription du métissage dans les *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*». Dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis [dir.]. *La francophonie sans frontières : Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Paris : L'Harmattan. 279-286.
- ROSELLO, Mireille. 1993. «The "Beur Nation" : Toward a Theory of "Departenance"». *Research in African literatures* 24: 3. 13-24.
- SARRASECA, Henriette. 1990. «Des âmes en quête d'ailleurs». *Jeune Afrique* 1543. Du 25 juillet au 1^{er} août. 72-73.
- SHERZER, Dina. 1994. «Effets d'intertextualité dans *Shérazade*, et *Les carnets de Shérazade* de Leïla Sebbar». Dans Joseph BRAMI [dir.]. *Regards sur la France des années 1980 : Le roman*. Stanford : Anma Libri. 21-31.
- SHUNGU, Ekanga. 1984. «*Le Chinois vert d'Afrique*». *Jeune Afrique Magazine* 4. Avril. 72.
- TALAHITE, Anissa. 1998. «Odalisques et pacotille : Identity and Representation in Leïla Sebbar's *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*». *Nottingham French Studies* 37: 2. 62-72.
- VAN-STRIEN-CHARDONNEAU, Madeleine. 1989. «De la quête d'une patrie à la découverte de l'écriture : Les enfants de l'immigration dans deux romans de Leïla Sebbar». Dans Danièle de Ruyter-Tognotti [dir.]. *L'étranger dans la littérature française*. Gröningen : Université de Gröningen. Département de français : CRIN (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises). No 20. 26-54.
- WIKTOROWICZ FRANCIS, Cécilia. 2002. «Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar». Dans *Identités narratives. Mémoire et perception*. Les Presses de l'Université Laval. 129-151.
- WILKERSON-BARKER, Donna. 2003. «Photographic Memories in Leïla Sebbar's *Le Chinois vert d'Afrique*». *Research in African literatures* 34.2. 28-40.
- WOODHULL, Winifred. 1993. «Exile». *Yale French Studies* 82. 7-24.

III- Ouvrages et études théoriques

1- Sur la sociologie de la littérature

ACCARDO, Alain et CORCUFF, Philippe. 1986. *La sociologie de Bourdieu. Textes choisis et commentés*. Bordeaux : Ed. Le Mascaret.

BONNEWITZ, Patrice. 2003. *Pierre Bourdieu. Vie. Œuvres. Concepts*. Paris : Ellipses Édition.

BOURDIEU, Pierre. 1966. «Champ intellectuel et projet créateur». *Les Temps Modernes*. No 246. 865-906.

---1970. *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Minuit.

---1971. «Le marché des biens symboliques». *L'Année sociologique*. No 22. 49-126.

---1972. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Droz.

---1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

---1980. *Questions de sociologie*. Paris : Minuit.

---1980. *Le sens pratique*. Paris : Minuit.

---1982. *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.

---1991. «Le champ littéraire». *Actes de la recherche en sciences sociales* 89. 3-46.

---1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

---1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.

DIRKX, Paul. 2000. *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin.

DUBOIS, Jacques. 1978. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Paris : Nathan.

ESCARPIT, Robert. 1958. *Sociologie de la littérature*. Paris : P.U.F.

GOLDMAN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.

GRAWEZ, Damien. 1992. «Théorie des champs, entre histoire et sociologie». *Recherches sociologiques*. Vol. XXIII-1. 17-40

MACHEREY, Pierre. 1966. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : Maspero.

ZIMA, Pierre V. 1978. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris : 10/18.

2- Autres ouvrages de théorie littéraire

BAKHTINE, Michael. 1970. *Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.

BHABHA, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London : Routledge.

BLANCHOT, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.

DÄLLENBACH, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.

DELFAU, Gérard et ROCHE, Anne. 1977. *Histoire, Littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*. Paris : Seuil.

DERRIDA, Jacques. 1996. *Le monolinguisme de l'Autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.

FOUCAULT, Michel. 1994). *Dits et écrits II*. Paris : Gallimard.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpseste : La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

---1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

HALL, Stuart. 1993. «Culture, Community, Nation». *Cultural Studies* 7-3. 349-363.

JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

JOUBE, Vincent (1992). *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

---1971. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin.

MAINGUENAU, Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod.

MAY, Georges. 1979. *L'autobiographie*. Paris : P.U.F.

MIRAUX, Jean Philippe. 1996. *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Paris : Nathan.

SAÏD, Edward. 1980. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil.

SARTRE, Jean-Paul. 1972. *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris : Gallimard.

3- Sur la francophonie littéraire

ARON, Paul. 2001. «Le fait littéraire francophone». Dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen [dir.]. *Les champs littéraires africains*. Paris : Karthala. 39-55.

BENIAMINO, Michel. 1999. *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris : L'Harmattan.

BESSIÈRES, Jean et MOURA, Jean-Marc. 2001. *Littératures post-coloniales et francophonie*. Paris : Honoré Champion Éditeur.

COMBE, Dominique. 1995. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.

DELAS, Daniel. 2003. «Francophone Literary Studies in France : Analyses and Reflections». In *Yale French Studies* 103. *French and Francophone : The Challenge of Expanding Horizons*. 43-53.

DUBOIS, Jacques Dubois. 1991. «En finir avec la marginalité». Dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klienkenberg [dir.]. *Écrivain cherche lecteur : L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Éditions Creaphis. 119-129.

DUGAS, Guy. 1991. «Francophonie, acculturation, littératures nationales et dominées...Retour sur quelques concepts mal définis». Dans *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. Paris : L'Harmattan. 15-21.

DURAND, Pascal. 2001. «Introduction à la sociologie des champs symboliques». Dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen [dir.]. *Les champs littéraires africains*. Paris : Karthala. 19-38.

- GARNIER, Xavier, BONN, Charles et LECARME, Jacques. 1999. *Littérature francophone*. Paris : Hatier – AUF.
- GRASSIN, Jean-Marie. 1999. «L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique». Dans Christiane Albert [dir.]. *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Karthala. 301-314.
- 2001. «Épistémologie des études francophones». Dans David Mendelson [dir.]. *Émergence des francophonies*. Presses de l'Université de Limoges. 23-33.
- HALEN, Pierre. 2001. «Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone». *Études françaises* 37-2. 13-31.
- HATCHER, Roberta. 2003. «La littérature francophone en question». *Présence francophone* 60. 64-79.
- JOUANY, Robert. 2000. *Singularités francophones*. Paris : P.U.F.
- JUDGE, Anne. 1996. «La francophonie : mythes, masques et réalités». Dans *Francophonie : Mythes, Masques et Réalités*. Paris : Publisud. 19-39.
- MOURALIS, Bernard. 2001. «Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine». Dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen [dir.]. *Les champs littéraires africains*. Paris : Karthala. 57-67.
- NDIAYE, Christiane. 2003. «Simone Schwarz-Bart : quel intérêt? Classer l'inclassable». *Présence francophone* 61. 112-120.
- 2004. [dir.]. *Introduction aux littératures francophones*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- PARÉ, François. 1992. *Les littératures de l'exiguïté*. Hearst : Le Nordir.
- REDOUANE, Najib. 2000. «La francophonie littéraire du Sud : de l'unité linguistique à la diversité culturelle». *Présence francophone* 55. 63-89.
- SPEAR, Thomas C. 2003. «L'enseignement du français aux Etats-Unis». *Présence francophone* 60. 12-38.
- WOODHULL, Winifred. 2001. «Écritures algériennes en Amérique du Nord». *Études littéraires maghrébines* 15. Paris : L'Harmattan. 165-175.

4- Sur les littératures maghrébines et beure:

- ACHOUR, Christiane. 1990. *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. [Alger]: Paris : Bordas francophonie.
- 1991. *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*. Paris : L'Harmattan.
- ARNAUD, Jacqueline. 1986. *La littérature maghrébine de langue française. 1) Origines et perspectives*. Paris : Publisud.
- BEGAG, Azouz. 1999. «Écritures marginales en France. Être écrivain d'origine maghrébine». *Tangence* 59. 62-69.
- BELAHSEN, Amar. 1990. «Le retour du texte. À propos de la traduction de la littérature algérienne d'expression française en arabe». *Itinéraires et contacts de cultures* 10-11. Paris : L'Harmattan. 173-180.
- BENARAB Abdelkader. 1994. *Les voix de l'exil*. Paris : L'Harmattan.
- BONN, Charles. 1974. *La littérature algérienne et ses lectures : imaginaire et discours d'idées*. Sherbrooke : Naaman.
- 1982. *Le roman algérien contemporain*. Thèse d'Etat. Bordeaux. Université Michel de Montaigne.
- 1985. *Le roman algérien de langue française*. Paris : L'Harmattan.
- 1986. *La migration et la marge*. Casablanca : Afrique-Orient.
- 1990. *Anthologie de la littérature algérienne de 1950 à 1987*. Paris : Poche.
- 1993. «Concert francophone ou rupture arabe, le roman maghrébin de langue française entre la "différence" culturelle et l'"écart" littéraire». Dans Arlette Chemain-Degrange. *Initiation aux littératures francophones*. Université de Nice-Sophia Antipolis. 83-90.
- 1994. «L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, de l'énigme de la reconnaissance». Dans Martine Mathieu [dir.]. *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Paris : L'Harmattan. 203-222.
- 1998. «Écriture romanesque et discours d'identité au Maghreb : une parole problématique». *Études littéraires maghrébines* 13. 103-109.
- 1999. «Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants». *Itinéraires et contacts de culture* 27. Paris : L'Harmattan. 7-11.

- BOUZAR, Wadi. 1984. *Lectures maghrébines*. Alger/Paris : OPU/Publisud.
- BRAHIMI, Denise [dir.]. 1992. *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*. Paris: Minerve.
- BRAHIMI, Denise et BELLOC, Gabriel. 1986. *Anthologie du roman maghrébin négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française : de 1945 à nos jours*. Paris : C.I.L.F., Delagrave.
- DEJEUX, Jean. 1980. *La littérature maghrébine de langue française*. Sherbrooke: Naaman.
- 1985. «Romanciers de l'immigration maghrébine en France». *Francofonie* 5.8. Université de Bologne. 93-111.
- 1985. «Immigration et littérature : Les romanciers maghrébins en France». *Hommes et Migrations*. Juillet. 4-15.
- 1986. *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris : L'Harmattan.
- 1991. «Unité et diversité dans la littérature du Maghreb en langue française». Dans *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. Paris : L'Harmattan. 83-91.
- 1993. *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris : Arcantère.
- DJAOUT, Tahar. 1991. «Une écriture au "beur" noir». *Itinéraires et contacts de cultures* 14. Paris : L'Harmattan. 156-158.
- DURMELAT, Sylvie. 1995. *L'invention de la "culture beur"*. UMI Dissertation Service.
- GADANT, Monique. 1984. «La littérature immigrée». *Les Temps modernes*. No 452-455. 1988-1999.
- GONTARD, Marc. 1981. *Violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*. Paris : L'Harmattan.
- 1985. *Nedjma de Kateb Yacine : essai sur la structure formelle du roman*. Paris: L'Harmattan.
- 2002. «Auteur maghrébin : la définition introuvable». *Expressions maghrébines*. Vol.I-1. 9-16.

- HARGREAVES, Alec G. 1990. «Language and Identity in Beur Culture». *French Cultural Studies* 1 : 1. Février. 47-58.
- 1991. «Oralité, audio-visuel et écriture chez les romanciers issus de l'immigration maghrébine». *Itinéraires et contacts de culture* 14. Paris : L'Harmattan. 171-176.
- 1991. *Voices from the North African Immigrant Community in France. Immigration and New Identity in Beur Fiction*. Oxford.: Berg.
- 1992. *La littérature beur, un guide bio-bibliographique*. New Orleans : CELFAN Edition.
- 1995. «La littérature issue de l'immigration en France : une littérature mineure?». *Études littéraires maghrébines* 7. 17-27.
- 1996. «Writers of Maghrebian Immigrant Origin in France : French, Francophone Maghrebian or Beur?» In Leïla Ibnlfassi et Nicki Hitchcott. *African Francophone Writing. A Critical Introduction*. Oxford; Washington, D.C.: Berg. 33-43.
- 2000. «Les minorités postcoloniales face à la francophonie». *Présence francophone* 55. 33-47.
- KHATIBI, Abdelkébir. 1968. *Le Roman maghrébin*. Paris : Maspéro.
- JAY, Salim. 1975. «Entretien avec Rachid Boudjedra». *L'Afrique littéraire et artistique* 37. 32-35.
- JOUBERT, Jean-Louis et LECARME, Jacques [dir.]. 1992. *Littérature francophone, Anthologie*. Paris : Nathan/ACCT.
- JOUBERT, Jean-Louis. 1994. *Littératures francophones du monde arabe. Anthologie*. Paris : Nathan.
- KEIL Régina. 1991. «Entre le politique et l'esthétique : littérature "beur" ou littérature "franco-maghrébine"?» *Itinéraires et contacts de cultures* 14. Paris : L'Harmattan. 159-168.
- LANASRI, Ahmed. 2003. «La littérature maghrébine et le problème linguistique : le cas algérien». Dans *Les études littéraires francophones : État des lieux*. Lille III : Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle. 221-234
- LARONDE, Michel. 1993. *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan.

- 1993). «Métissage du texte beur». Dans Bernard Hue [dir.]. *Métissage du texte. Bretagne, Maghreb, Québec*. Presses Universitaires de Rennes. 101-121.
- 1996. [dir.]. *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- 1997. «Les littératures des immigrations en France. Question de nomenclature et directions de recherche». *Le Maghreb littéraire* 2. 25-44.
- MADELAIN, Jacques. 1983. *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris : Sindbad.
- MDARHI-ALAOUI, Abdallah. 1995. «Place de la littérature "beure" dans la production franco-maghrébine». *Études littéraires maghrébines* 7. Paris : L'Harmattan. 41-50.
- MERAD, Ghani. 1976. *La littérature algérienne d'expression française*. Paris : P.J. Oswald.
- MEMMI, Albert. 1985. *Écrivains francophones du Maghreb*. Paris : Seghers.
- 1996. «Dans quelle langue écrire ? La patrie littéraire du colonisé». *Le Monde diplomatique*. Septembre. 12
- MHENNI, Mansour. 2002. *De la transmutation littéraire au Maghreb*. Tunis : L'Or du Temps.
- MILIANI, Hadj. 2002. *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*. Paris : L'Harmattan.
- NOIRAY Jacques. 1996. *Littératures Francophones. I - Le Maghreb*. Paris : Belin.
- SEBBAR, Leïla. 1987. «La littérature "beure" n'existe pas». *Actualité de l'émigration* 80. 27.
- ROSELLO, Mireille. 1993. «The Beur Nation : Toward a Theory of Departenance». *Research in African Literature* 24.3. 13-24.
- STITOU, Rajae. 1997. «Universalité et singularité de l'exil». *Sites de l'exil*. Paris : L'harmattan. 13-21.
- VIDEAU, André. 1988. «Le roman beur en question». *Hommes et migrations* 1112. Avril. 7.

5- Sur la littérature de femmes et le féminisme

ACHOUR, Christiane. 1991. «Femmes-écrivains d'Algérie. Corps, gestes, mémoires». Dans Giuliana Toso-Rodinis [dir.]. *Le banquet maghrébin*. Rome : Bulzoni. 37-57.

---1993. «L'écriture-femme des algériennes». *Journal of Maghrebi Studies* 1: 1-2. 86-93.

---1994. «Des livres, des femmes, l'Algérie». *Bulletin of Francophone Africa* 5. 73-81.

---1999. *Noûn. Algériennes dans l'écriture*. Paris : Séguier.

ALBISTUR, Maité et ARMOGATHE Daniel. 1978. *Histoire du féminisme français. Tome II. De l'empire napoléonien à nos jours*. Paris : Éd. des Femmes.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal. 1983. «La presse des mouvements de libération des femmes en France de 1971 à 1982». Dans Suzanne Lamy et Irène Pagès [dir.]. *Féminité, subversion, écriture*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage. 15-49.

BONN, Charles. 1994. «Romans féminins de l'immigration maghrébine en France et en Belgique». *Notre librairie* 118. Juillet-Septembre. 98-107.

BONVOISIN, Samra-Martine et MAIGNIER, Michèle. 1986. *La presse féminine*. Paris : P.U.F.

CAZENAVE, Odile. 1996. *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : Khartala.

DEJEUX, Jean. 1987. *Femmes d'Algérie : Légendes, traditions, histoire, littérature*. Paris : La Boîte à Document.

---1989. «La littérature féminine de langue française au Maghreb». *Itinéraires et contacts de cultures* 10. Paris : L'Harmattan. 145-153.

---1994. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala.

DIDIER, Béatrice. 1981. *L'écriture-femme*. Paris : P.U.F.

DUGAS, Guy. 1997. «Littérature d'auteurs-femmes au Maghreb». *Lettres et cultures de langue française* 22. 69-74.

- GARCIA, Irma. 1981. *Promenades femmilières : recherches sur l'écriture féminine*. Paris : Des Femmes.
- IRIGARAY, Luce. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Minuit.
- MERCIER, Michel. 1976. *Le roman féminin*. Paris : P.U.F.
- MICHEL, Andrée. 1979. *Le féminisme*. Paris : P.U.F.
- MORELLO, Nathalie et RODGERS, Catherine [dir.]. 2002. *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* Amsterdam; New York : Rodopi.
- MOSTEGHANEMI, Ahlem. 1985. *Algérie. Femmes et écritures*. Paris : L'Harmattan.
- NAUDIN, Marie. 1993. «Romancières beures : un Orient amer». *Francographies* 1. 129-134.
- REMY, Monique. 1990. *De l'utopie à l'intégration. Histoire des Mouvements de Femmes*. Paris : L'Harmattan.
- SEGARRA, Marta. 1997. *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan.
- VITIELLO, Joëlle. 1994. «Écriture féminine maghrébine et lieux interdits». *Notre librairie* 117. Avril-Juin. 80-86.
- WOODHULL, Winifred. 1993. *Transfigurations of the Maghreb : Feminism, Decolonisation and Literature*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

IV- Ouvrages d'histoire, de sociologie, d'ethnologie, d'anthropologie

- ABOU, Selim. 1981. *L'identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris : Anthropos.
- AFFERGAN, Francis. 1987. *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris : P.U.F.
- ALLOULA, Malek. 1981. *Le harem colonial*. Paris : Garance.
- AMSELLE, Jean-Loup. 1990. *Logiques métisses : Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payot.
- BAREL, Yves. 1982. *La marginalité sociale*. Paris : P.U.F.

- BALANDIER, Georges et FERRO, Marc. 1984. *Au temps des colonies*. Paris : Seuil.
- BEGAG, Azouz et CHAOUIITE Abdellatif. 1990. *Écartés d'identité*. Paris : Seuil.
- BENAMOU, Jean-Marc. 2003. *Un mensonge français. Retours sur la guerre d'Algérie*. Paris : Robert Laffont.
- BEN JELLOUN, Tahar. 1984. *Hospitalité française : racisme et immigration maghrébine*. Paris : Seuil.
- BERQUE, Jacques. 1970. *L'Orient second*. Paris : Gallimard.
- 1978. *Dépossession du monde*. Paris : Seuil.
- BOUAMAMA, Saïd. 1994. *Dix ans de marche des Beurs: chronique d'un mouvement avorté*. Paris : Desclée de Brouwer.
- BOUHDIBA, Abdelwahab. 1975. *La sexualité en Islam*. Paris : PUF.
- BOURDIEU, Pierre. 1974. *Sociologie de l'Algérie*. Paris : P.U.F.
- BRÉCHON, Pierre. [dir.]. 2000. *Les valeurs des Français : évolutions de 1980 à 2000*. Paris : A. Colin.
- CAYROL, Roland. 1994. *Le grand malentendu : Les Français et la politique*. Paris : Seuil.
- DEBRAY, René. 1979. *Le pouvoir intellectuel en France*. Paris : Ramsay.
- FANON, Frantz. 1961. *Les damnés de la terre*. Paris : Maspéro.
- GIUDICE Fausto. 1991. *Arabicides : une chronique française, 1971-1990*. Paris : La Découverte.
- GOFFMAN, Erving. 1975. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Minuit.
- GRIOTTERAY, Alain. 1984. *Les immigrés : le choc*. Paris : Plon.
- EL KHAYAT, Ghita. 1988. *Le monde arabe au féminin*. Paris : L'Harmattan.
- KEPEL, Gilles. 1987. *Les banlieues et l'Islam*. Paris : Seuil.
- KETTANE, Nacer. 1986. *Droit de réponse à la démocratie française*. Paris : La Découverte.

- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- LE BRETON, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : P.U.F.
- LE PEN, Jean-Marie. 1984. *Les Français d'abord*. Paris : Carrère-Michel Lafont.
- MECHERI, Hervé-Frédéric. 1984. *Les jeunes immigrés maghrébins de la seconde génération et/ou la quête de l'identité*. Paris : L'Harmattan.
- MEMMI, Albert. 1985. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris : Gallimard.
- NOIRIEL, Gérard. 1988. *Le creuset français : histoire de l'immigration, XIXe-XXe siècles*. Paris : Seuil.
- PERROT, Philippe. 1984. *Le travail des apparences : le corps féminin, XVIIIe-XIXe siècle*. Paris : Seuil.
- ROSTAND, Jean. 1940. *L'homme*. Paris : Gallimard.
- ROUSSO, Henry. 1987. *Le syndrome de Vichy : (1944-198...)*. Paris : Seuil.
- STORA, Benjamin. 1991. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte.
- 1997. *Imaginaires de guerre. Algérie - Vietnam, en France et aux Etats-Unis*. Paris : La Découverte.
- 1999. *Le transfert d'une mémoire : de l'«Algérie française» au racisme anti-arabe*. Paris : La Découverte.
- TODD, Emmanuel Todd. 1994. *Le destin des immigrés : assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales*. Paris : Seuil.
- TODOROV, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil.
- VILLECHAISE-DUPONT Agnès. 2000. *Amère banlieue, les gens des grands ensembles*. Paris : Grasset et Fasquelle.

